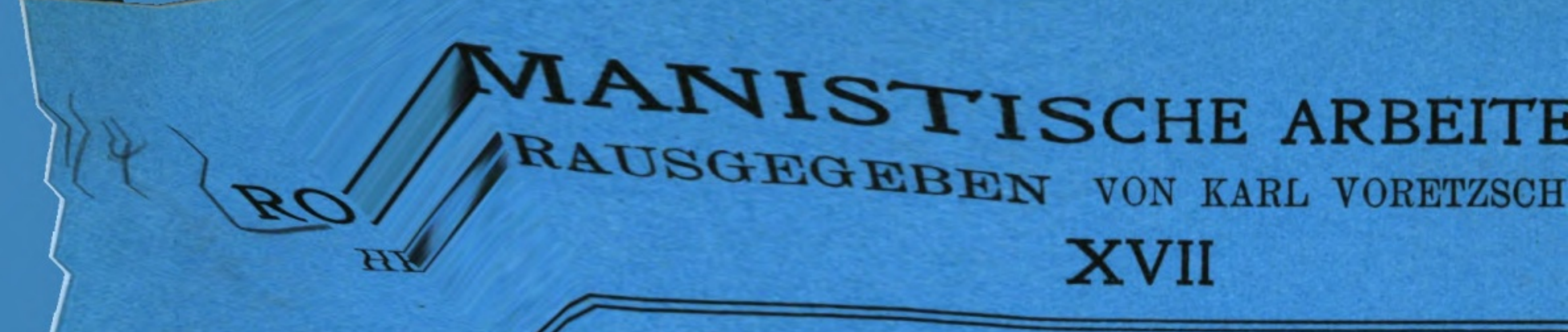






RO MANISTISCHE ARBEITE
HE RAUSGEGEBEN VON KARL VORETZSCH
XVII

URSPRUNG UND ENTWICKLUN
DES
ALTPROVENZALISCHEN SIRVE
BIS AUF BERTRAN DE BORN

VON

JOACHIM STOROST



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1931

ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. KARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

XVII

JOACHIM STOROST

URSPRUNG UND ENTWICKLUNG DES ALTPROVENZALISCHEN SIRVENTES BIS AUF BERTRAN DE BORN



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1931



URSPRUNG UND ENTWICKLUNG
DES
ALTPROVENZALISCHEN SIRVENTES
BIS AUF BERTRAN DE BORN

VON

JOACHIM STOROST



MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1931



Buchdruckerei des Waisenhauses, Halle (Saale)



Inhalt.



Verzeichnis der häufiger herangezogenen und mit verkürztem titel zitierten literatur.

I. Einzelausgaben.

Alegret, hgg. Dejeanne, AdM XIX.
Arnaut Daniel, Les poésies de, ed. R. Lavaud, Toul. 1910. AdM 22/23.
Bernart Marti, Les poésies de, éditées par E. Hoepffner, P. 1929 (Class. fr. 61).
Bernart von Ventadorn, seine lieder mit einleitung und glossar ed. C. Appel. Ha. 1915.
Bertolomeu Zorzi, ed. Levy, Ha. 1883.
Bertran d'Alamanon, ed. Salverda de Grave, Toul. 1902 (Bibl. mér. I, 7).
Bertran de Born, ed. Stimming, Ha. 1879 (zit. St¹).
— ed. Stimming, Rom. Bibl. VIII, 1. Aufl. 1892 (St²).
— ed. Stimming, Rom. Bibl. VIII, 2. Aufl. 1913 (St³).
— Poésies complètes de, ed. Thomas, Toul. 1888.
Cadenet, ed. Appel, Ha. 1920.
Cercamon, ed. Dejeanne, AdM 17.
— ed. Jeanroy, P. 1922 (Cl. fr. 27).
Elias de Barjols, ed. Stroński, Toul. 1906 (Bibl. mér. I, 10).
Folquet de Marseille, ed. Stroński, Cracovie 1910.
Folquet von Romans, Die gedichte des, ed. Zenker, Ha. 1896 (Rom. Bibl. 12).
Giraut de Bornelh, der meister der troubadours, ed. A. Kolsen, B. 1894 (Berl. Beiträge VI, rom. abt. I).
— Sämtliche lieder des trobadors, ed. Kolsen, Ha. 1910.
Guillem Anelier von Toulouse, ed. Gisi. Solothurn 1877.
Guillem de Berguedan, Lieder von, ed. A. Keller, Mittau u. L. 1849.
Guilhem de Cabestanh, ed. Hueffer, B. 1869.
— Les chansons de, ed. Langfors, A., P. 1924 (Cl. fr. 42).
Guillem Figueira, ed. Levy, Diss. B. 1880.
Guilhem de Montanhagol, ed. Coulet, Toul. 1898 (Bibl. mér. I, 4).
Guillaume IX, Duc d'Aquitaine, Les chansons de, ed. Jeanroy, P. 1913 (Cl. fr. 9).
Jaufre Rudel, Les chansons de, ed. Jeanroy, P. 1915 (Cl. fr. 15).
— ed. A. Stimming, Kiel 1873.



Marcabru, Poésies complètes du troubadour, ed. Dejeanne, J.-M.-L., Toul. 1909 (Bibl. mér. I, 12).
Marcoat, ed. Dejeanne, AdM XV.
Mönch von Montaudon, Die dichtungen des, ed. C. Klein, Marbg. 1885 (AA VII).
— ed. E. Philippson, Ha. 1873.
Peire von Auvergne, Die lieder des, ed. R. Zenker, Erlangen 1900 (RF 12).
Peire Rogier, Das leben und die lieder des troubadours, ed. C. Appel, B. 1882.
Peire Vidal, Les poésies de, ed. J. Anglade, P. 1913 (Cl. fr. 11).
— Lieder des, ed. K. Bartsch, B. 1857.
Ponz de Capdoill, Leben und werke des trobadors, M. v. Napolski, Ha. 1879.
Raïmbaut von Orange, C. Appel, B. 1928 (Abh. der gesellsch. der wiss. zu Göttingen, phil.-hist. klasse, N. F. XXI, 2).
Raimon-Jordan, Le troubadour, ed. H. Kjellman, Uppsala-P. 1922.
Uc de Saint-Circ, Les poésies de, ed. Jeanroy et Salverda de Grave, Toul. 1913 (Bibl. mér. I, 15).

II. Sammelausgaben.

Appel, C., Provenzalische chrestomathie[4], L. 1912,[6] 1930.
— Provenzalische inedita aus pariser hss., L. 1890.
— Poésies provençales inédites tirées des mss. d'Italie, P.-L. 1898.
Andiau, J., Nouvelle anthologie des troubadours, revue et accompagnée d'un glossaire et d'un index par R. Lavaud, P. 1928.
Bartsch, K., Denkmäler der provenzalischen literatur, Stgt. 1856 (Bibl. des liter. vereins XXXIX).
— Provenz. lesebuch, Elberfeld 1855.
Bartsch-Koschwitz, Chrestomathie provençale[6], Marburg 1903.
Chabaneau, C., Varia provenzalia, P. 1889.
Crescini, V., Manualetto provenzale[2], Verona-Padua 1905.
Jeanroy, A., Jongleurs et troubadours gascons des XII[e] et XIII[e] siècles, P. 1923 (Cl. fr. 39).
Kolsen, A., Dichtungen der trobadors, Ha. 1916—19.
— Trobadorgedichte, Ha. 1925 (Sammlg. rom. Übungstexte VI).
Levy, E., Poésies religieuses provençales et françaises, P. 1887.
Lommatsch, E., Provenzalisches liederbuch, B. 1917.
Mahn, C. A. F., Gedichte der troubadours, B. 1856—73 (zit. MG).
— Die werke der troubadours, B. 1846—1853 (MW).
Pakscher, A. und de Lollis, C., Il canzoniere A (Monaci, Studj di filologia romanza III), Rom 1891.
Praviel, A. et de Brousse, J.-R., L'Anthologie des Jeux Floraux 1324 bis 1924, P. 1924.
Raynouard, Choix des poésies originales des troubadours, P. 1816—1821.
(Rochegude), Parnasse occitanien, Toulouse 1817.
Schultz-Gora, O., Die provenzalischen dichterinnen, L. 1888.
Witthoeft, F., Sirventes joglaresc, Marburg 1891 (AA 88).



III. Abhandlungen.

Andraud, P., La vie et l'œuvre du troubadour Raimon de Miraval, P. 1902.
Anglade, J., Histoire sommaire de la littérature méridionale au mâ, P. 1921.
— Les troubadours[3], P. 1924.
— Le troubadour Guiraut Riquier, Bordeaux 1905.
Appel, Zu Marcabru, ZrP 43 (1924), 403—469.
Bartsch, K., Guillem von Bergueda, Jahrbuch VI, 231.
— Grundriß zur geschichte der provenzalischen literatur, Elberfeld 1872.
— Die reimkunst der troubadours, Jahrbuch I, 88.
Beck, J., La musique des troubadours, P. o. j. (1910).
Boissonnade, Les personnages et les événements de l'histoire d'Allemagne, de France et d'Espagne dans l'œuvre de Marcabru, Rom. 48 (1922), 207—242.
Boutaric, Organisation militaire sous la 3e race, P. 1861 (Bibl. de l'Ecole des Chartes V, 2).
Brinckmeyer, E., Die provenzalischen troubadours als lyrische und politische dichter, Göttingen 1882.
Brinkmann, H., Entstehungsgeschichte des minnesangs, Ha. 1926.
Burdach, K., Über den ursprung des mittelalterlichen minnesangs. In: Vorspiel. Gesammelte schriften zur geschichte des deutschen geistes. Bd. 1. Ha. 1925.
Casini, T., Ital. literatur in Gröbers Grundriß II, 3. Str. 1901.
Catalogue des mss. français = Catalogues de la Bibl. Impériale 3, I, P. 1868.
Chabaneau, C., Les biographies des troubadours, Toul. 1885.
Clédat, L., Du rôle historique de Bertran de Born, P. 1879.
Coll y Vehí, Don José, La sátira provenzal, Madrid 1861.
Diez, F., Grammatik der romanischen sprachen[5], Bonn 1882.
— Leben und werke der troubadours[2], hgg. v. K. Bartsch, L. 1882.
— Die poesie der troubadours[2], hgg. von K. Bartsch, L. 1883.
Eicken, H. v., Mittelalterliche weltanschauung, Stgt. 1887.
Faral, E., Les jongleurs en France au mâ, P. 1910.
Fauriel, C., Histoire de la poésie provençale, P. 1846.
Franz, A., Über den troubadour Marcabru, Marburg 1914.
Galvani, Osservazioni sulla poesia de' trovatori, Modena 1829.
Gaspary, A., Geschichte der italienischen literatur, Str. 1885/88.
— Die sicilianische dichterschule, B. 1878.
Gennrich, F., Zur ursprungsfrage des minnesangs, in: Deutsche Vierteljahrsschrift VII (1929), 187.
Géraud, H., Les routiers au 12e siècle, P. 1841/42 (Bibl. de l'École des Chartes I, 3).
Grimm, J., Deutsche rechtsaltertümer[1], Göttingen 1928 und [4], L. 1899.
Groeber, G., Übersicht über die lateinische literatur in GG II, 1, Str. 1902.
Grupp, G., Kulturgeschichte des mittelalters, Stgt. 1894/95.



Histoire litteraire de la France XVII—XX.
Hueffer, F., Provenzalische streit- und rügelieder, in: Grenzboten 1869, 1. Sem. II, bd. 41.
Jeanroy, A., Etudes sur l'ancienne poésie provençale, Neuph. Mitteil. XXVII—XXX, 1926—29.
— Les origines de la poésie lyrique en France au mâ, P. 1889,[2] 1904.
— La poésie provençale du mâ, RddM 1899, vol. 151.
Lacroix, La vie militaire et religieuse au mâ, P. 1877.
Lenient, La satire en France au mâ, P. 1859.
Lewent, K., Das altpr. kreuzlied, RF XXI, 311.
— Beiträge zum verständnis der lieder Marcabrus, ZrP 37, 313ff., 427ff.
Loos, Th., Die nominalflektion im provenzal., Marbg. 1884 (AA 16).
Lowinsky, V., Zum geistlichen kunstlied im altprov., ZfSL XX (1898), 163ff.
Maus, F. M., Peire Cardenals strophenbau, Marbg. 1884 (AA 5).
Menéndez Pidal, R., Poesía juglaresca y juglares, Madrid 1924.
Meyer, P., Provençal literature in: Encyclop. Britannica.
Michaëlis de Vasconcellos, C., Cancioneiro da Ajuda, 2 bde., Ha. 1904.
Michaëlis de Vasconcellos, C., und Braga, Th., Gesch. der portugiesischen literatur, in: GG II, 2, Str. 1897.
Millot (Sainte-Palaye), Histoire littér. des troubadours, P. 1774.
Milá y Fontanals, De los trovadores en España[2], Barcelona 1889.
Morel-Fatio, A., Katalanische literatur, in: GG II, 2, Str. 1897.
Nickel W., Sirventes und spruchdichtung, B. 1907 (Palaestra 63).
Paetzold, A., Die individuellen eigentümlichkeiten einiger hervorragender trobadors im minneliede, Marbg. 1897 (AA 95).
Papon, Histoire générale de Provence, P. 1778.
Pillet, A., Beiträge zur kritik der ältesten troubadours, Breslau 1911 (Jahresbericht der schles. Ges. für vaterl. Kultur 89, IV C).
— Zum ursprung der altprov. lyrik, Ha. 1928 (Schriften der Königsberger Gelehrten Ges., 5. Jahrg., geisteswiss. Klasse, Heft 4).
Rajna, P., Origini dell' epopea francese, Firenze 1884.
Restori, A., Letteratura provenzale, Milano 1891.
Reuter, H., Geschichte der religiösen aufklärung im MA, B. 1875/7.
Roemer, L., Die volkstümlichen dichtungsarten der altprov. lyrik, Marburg 1884 (AA 26).
Rutherford, The troubadours. Their loves and their lyrics, Lond. 1873.
Sachse, M., Über das leben und die werke des troubadours Wilhelm IX., grafen von Poitiers, Diss. L. 1882.
Scheludko, D., Beiträge zur entstehungsgeschichte der altprovenzalischen lyrik: Archivum romanicum 11 (1927), 12 (1928), ZfSL 52 (1929).
Schindler, H., Die kreuzzüge in der altprov. und mittelhochdeutschen lyrik. Progr. Annensch. Dresden 1889.
Schultz, A., Das höfische leben zur zeit der minnesänger[2], L. 1889.



Spitzer, Zu Lewents „Beiträgen zum verständnis der lieder Marcabrus", ZrP 39, 221.
Springer, H., Das altprov. klagelied, B. 1895 (Berl. Beitr. VII).
Stimming, Provenzal. literatur, in GG II, 2, Str. 1897.
Suchier, H., Marcabru, Jahrbuch XIV.
Suchier und Birch-Hirschfeld, Gesch. der franz. literatur[2], L. 1913.
Uhland, L. Schriften zur geschichte der dichtung und sage, bd. III.
Voretzsch, K., Einführung in das studium der altfr. lit.[3], Ha. 1925.
Vossler, K., Die kunst des ältesten trobadors, Triest 1911, in: Misc. in onore de A. Hortis.
— Der trobador Marcabru und die anfänge des gekünstelten stiles, München 1913 (Sitzungsber. d. kgl. bayr. Akad. der Wiss., philos.-philol. und hist. klasse 1913, 11. abh.).
— Peire Cardenal (Sitzungsber. d. kgl. bayr. Akad. d. Wiss., philos.-philol. klasse 1916, 16. abh.).
Waitz, G., Deutsche verfassungsgeschichte, 1878, bd. VIII.
Wechssler, E., Das kulturproblem des minnesangs, Ha. 1909.
Wolf, F., Über die lais, sequenzen und leiche, Heid. 1841.
Wright, Th., A history of english culture, London 1874.
Zanders, J., Die altprov. prosanovelle, Ha. 1813 (Rom. Arb. 2).
Zenker, R., Die prov. tenzone, L. 1888.
Zingarelli, N., Intorno a due trovatori in Italia (Uc de Saint Circ), in: Misc. Caix-Canello, Firenze 1886.

Die übrige literatur wird gelegentlich zitiert. Mit römischen ziffern bezeichne ich die lieder der trobadors nach der (letzten) ausgabe, mit arabischen die nummern nach Bartschs Grundriß.

Die abkürzungen (auch für die druckorte) sind die von Voretzsch gebrauchten (Afr. Lit. 529) oder sonst leicht verständlich.



I. Kapitel.

Das wort sirventes.

Über die herleitung des wortes *sirventes* bestehen vier ansichten[1]), von denen drei noch der kritischen prüfung bedürfen, während die vierte, die von Roquefort (Gloss. rom. 1808), Galvani (Osservationi), F. Wolf (Über die lais) vertreten wurde, jetzt widerlegt erscheint. Sie nahm an, die gattung habe ihren namen daher, daß das lied einer person oder sache diene. Ob dieser nun unmittelbar vom verb *servire* oder vom nominalen partizip *sirven* (im übertragenen sinne: ein *sirven* sein = dienen) abgeleitet wird, ist bloße formsache; daher hält Galvani beides nicht scharf ausein-

---

1) Die — direkte oder indirekte — „ableitung von servire leidet keinen zweifel" (Diez, Poes. 97). Folgende möglichkeiten sind bisher behandelt worden:

Das lied hat seinen namen daher, daß

I. Das gedicht dient (etymon: servir)
   1. durch den inhalt („DIENSTLIED"):
      a) Gott etc.,
      b) einem herrn,
      c) einer sache;
   2. durch die form („DIENENDES GEDICHT"); es bedient sich einer melodie; eine seite des liedes dient der andern, die melodie dem text.

II. Der dichter dient (etymon: sirven = diener, soldknecht).
   1. Der dichter ist diener; er dient auch durch das lied („DIENER-UND DIENSTLIED").
   2. Der dichter ist diener; das gedicht ist aber privatsache, beschäftigung seiner mußestunden und hat keinen zweck („DIENER-LIED").

ander[1]). Nach ihm (o. c. 81, Atti 288) und Wolf (306) wäre es ursprünglich ein religiöses dienstgedicht zum lobe gottes, der hl. Jungfrau usw., die aus den *laudes* oder prosen sowohl dem inhalt als auch der form nach hervorgegangen seien und erst später auch zu weltlichen lob- oder rügeliedern im dienste der fürsten oder eines politischen interesses geworden wären[2]).

Daß „das provenzalische sirventes auch anfangs nicht diesen (religiösen) charakter hat", hatte schon Diez erkannt (Poes. 97, Etym. Wb.[4] 679); wir würden sagen: die religiösen sirventese sind nicht sehr häufig und kommen am anfang sogar überhaupt nicht vor (vgl. s. 5102). Er behielt die herleitung aus einer verbform bei, erklärte es aber — wie auch Bartsch ZrP 4 (1880), 438; Gr. 33 — als ein gedicht, „das ursprünglich im dienste oder zu ehren eines herrn von einem

---

1) In den Atti e Mem. delle R. R. Dep. di Stor. Patr. p. le prov. Mod. e Parm. vol. V, Modena 1868, 287—296 sagt er deutlich, daß für ihn das etymon das partizip ist. An dieser stelle bezieht er den namen auch auf die form, im anschluß an Ant. da Tempo: die ersten dichtungen dieser art wären religiösen themas und von der prosa durch rhythmus und melodie unterschieden, denen so der text dienstbar sei. Es wäre der *sermon serventese* (vgl. da Tempos *sermontese*!), die *oratio vincta* der Lateiner, im gegensatz zur *soluta*.

2) Das wesen unserer gattung sieht Wolf, obgleich er sie von den kirchlichen prosen herleitet, nicht in der form, sondern im inhalt. Jedoch soll — wie er im anschluß an A. da Tempo annimmt — ein charakteristikum ursprünglich die volksmäßig-kirchliche form sein.

Hierher würde auch eine andere hübsche deutung gehören, die Antonio da Tempo (Delle Rime volgari 1332, ed. G. Grion, Bologna 1869) angibt: „Posset non improbabiliter dici quod ideo vocatur sirventesius quia servit omnibus hominibus et non habentibus subtiliorem intellectum, scilicet mechanicis et rusticis." — Des interesses halber seien hier noch einige andere erklärungen unseres gattungsnamens erwähnt: Borel, Trésor de recherches et d'antiquités gaul. et franç. 1655, stellt ihn zu gall. *servel* = *cerebrum*, Ménage, Dict. étym. (1694), leitet das wort ab von „*silva*, mot qui signifie aussi une sorte de Poësie. *Silva*, *selva*, *selvanetum*, *selvanetensis*, *servatensis*, *servantensis*, *servantese*: d'où les Italiens ont aussi fait *servantese*." Roquefort, Dict. étym. d. l. langue franç., P. 1829, meint: „On dérive ce mot de *silvaticus*, pastoral, fait de *silva*, soit de l'ar. *shir*, chanson, du verbe *shyr*, chanter. — Rayn. gibt nichts an, trennt das wort aber von *servir* und *sirven*.

hofdichter verfaßt" sei. Dabei stützt er sich auf stellen wie: *un sirventes . . . en servizi dels fals clergatz*, oder: *de sirventes vuelh servir* (vgl. auch Guill. Anel. v. Toulouse, *Ar farai: mas de senhor sui servire*), nach denen die trobadors angeblich selbst die etymologie des wortes geben. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß sie diese so philologische absicht gehabt hätten; es sollte vielmehr einfach ein wortspiel sein, wie es die Provenzalen so liebten[1]).

Nach Gaston Paris und Paul Meyer (zuerst Rom. VII, 626) wird die herleitung aus dem verb überhaupt nicht angängig sein, da die gewöhnliche form *servir* laute, und nicht *sirvir*, und die auch vorkommende form *serventes* spät oder italienisch zu sein scheint.

Deswegen deuteten Suchier (Fr. Lit. 69) und Tobler[2]),

---

1) Vgl. z. b. Bonifaz, „der nie gutes tat"; es wird doch deswegen niemand dem Lanfranc Cigala den bekannten schulfehler vorwerfen wollen! Man müßte dann auch annehmen, daß Marcabru (XXXVI, 18) im streit um die etymologie des wortes *trobar* partei ergriffe! — Hier muß auch die allerdings doch andersartige erklärung Kolsens (ZrP 41, 549) erwähnt werden. Er deutet das wort als „lied nach art eines *sirvent*", also „diensthaft, dienstfertig, dienstbeflissen". Der trobador, auch der gänzlich unabhängige, leistet damit einen dienst, „so wie ein rechter diener seinem herrn dient". Kolsen glaubt, von dieser etymologie zum wesen vorzudringen (und eine verknüpfung muß doch da sein!), indem er dies feststellt; aber der zusatz (der allein eine solche definition halten kann, weil sonst alle lieder, und vor allen die canzonen, darunter fallen würden) „unter ausschluß von liebesangelegenheiten" ist aus anderen definitionen abgelesen. Diese sehr häufig begegnende begriffsbestimmung übersieht, daß es daneben die gattung des vers gibt.

2) Toblers meinung in dieser frage ist umstritten. Sowohl Gisi als auch Levy (Guill. Fig.) berufen sich auf ihn, und Bartsch (ZrP 4, 438) nimmt ihn für seine (und Diezens) ansicht in anspruch. Deshalb sei hier folgendes festgestellt:

1865 lesen wir im Neuen Schweizer. Museum V, 84 (Gauc. Faidit): „Es ist ein dienstgedicht, das der troubadour, . . ., im dienste eines herrn und dessen politischen bestrebungen verfaßte."

1877, nach Gisis zeugnis, und 1878 im brief an P. Rajna vom 5. nov. (Giorn. di fil. rom. II, 73) erklärt er die gattung als dienendes gedicht (in unserem sinne).

1880 gibt er Levy auf seine anfrage die deutung diener- und dienstgedicht. (Merkwürdig ist Levys behauptung, Tobler habe im sommersemester 77 ebendiese meinung gelehrt).



zuletzt Audiau-Lavaud 9 a. 4 und Gmelin (Z. f. fr. u. engl. Unterricht 1928, 561) das sirventes als ein lied, das ursprünglich von einem *sirven* (*-ent*), diener, kriegsknecht, gedichtet sei; sie suchten den anschluß des namens an die uns überlieferten beispiele dadurch, daß dies im dienste eines herrn geschehen sei, um etwa für diesen stimmung zu machen[1]). Später sei der begriff weiter ausgedehnt worden: es wurde ein lied im dienste einer politischen partei, im interesse einer das öffentliche leben berührenden frage. Träfe diese erklärung zu, so sollte man doch erwarten, daß das politische sirventes am anfang der entwicklung stehe (vgl. allerdings das III. kapitel).

Vor allem weil der gewaltige bedeutungsunterschied nicht zu überbrücken wäre, verwarfen G. Paris und P. Meyer[2]) diese einseitige und lose verbindung zwischen den liedern der kriegsknechte und der kunstgattung, die sehr häufig sogar in die

---

1890 ist er wieder zu der andern meinung zurückgekehrt (ZrP 14, 261): „Die bildung des namens läßt, da *sirven* nicht bloß den mit den waffen dienenden bezeichnet, sehr verschiedene deutungen, ich glaube, sogar die der Leys d'amors, zu."

1) Schon A. W. v. Schlegel, Essais littér. et hist. Bonn 1842, s. 333 ff., der das wort zuerst als „dienerlied", vom substantiv = „fußsoldat", erklärt und dann fast unvermittelt die bedeutung „dienstlied" hinzunimmt.

Mißverständlich sagt Levy (Guilh. Fig. 20), der Toblers meinung teilt, „. . . des dichters, der sich in den dienst eines herrn begeben hat, in dessen dienst er singt". Man könnte daraus verstehen, er sei der ansicht Diezens, und P. Meyer (Rom X, 264) mißversteht ihn in der tat. Er scheidet nicht ausdrücklich zwischen verbform und substantiv und gibt sogar für seine deutung die übereinstimmung mit Diez an, der in dieser sache häufig mißverstanden wird, aber ausdrücklich (P. 97) als etymon *servir* verzeichnet und im Et. Wb. 679 schreibt: „vom pr. *sirven* = *serviens*", aber nicht hinzufügt, ob das part. oder das subst. gemeint ist. Das erstere erscheint wahrscheinlicher: 1. im hinblick auf die stelle in der P., 2. da er 2 zeilen vorher sagt: „wörtlich dienstgedicht". Hätte er das subst. diener im auge, so sollte man hier 'dienergedicht' erwarten; und 3. bringt er hinterher die bekannten beispiele, wo der gattungsname im zusammenhang mit servir gebraucht wird.

2) Schon Schlegel o. c. 334: „On trouvera peut-être cette étymologie en contradiction avec la nature du genre, puisque les serventès sont mal famés comme des satires personnelles et virulentes." Man vgl. auch Fauriel III, 272.

begriffsdefinition hereingenommen wird und vielleicht nur ein unbewußtes nachklingen der auffassung Diezens ist. Der dichter ist nach ihnen ein *sirven*; danach ist die gattung benannt; durch das gedicht aber dient er nicht[1]). Um wahrscheinlicher zu machen, daß der sirven dichten konnte, will ihn P. Meyer (wie später W. Keller) dem joglar so nahe wie nur irgend möglich stellen; er glaubt sogar, — und erhärtet es durch beispiele — daß mitunter derselbe mensch gleichzeitig oder nacheinander sirven und joglar ist. Wir werden bald darauf zurückkommen.

Ein argument, das man für seine meinung anführen könnte, muß er selbst wirkungslos machen. In Nordfrankreich erscheint der name *serventois* bekanntlich etwas früher als im süden. Wenn nun die sirvens eine so zahlreiche klasse waren und bei ihnen früh gedichtet sein muß (Rom. X, 264 und XIX, 27), so liegt sehr nahe, daß auch hier nach dem dichter die gattung bezeichnet wäre, die unabhängig, fast als selbstverständlichkeit, entstanden wäre. „Es wäre wirklich ein seltsamer zufall“, könnte man sagen, „wenn auch der stoff der gleiche wäre“. — Aber P. Meyer beweist, daß das französische wort aus dem provenzalischen entlehnt ist (die gesetzmäßige form müßte *servantois* lauten).

Welches aber das eigentliche wesen des „sirvenliedes“ ist, bleibt unklar. Gaston Paris (Rom. VII) möchte sich nicht einmal entscheiden, ob es wirklich von oder nur für[2]) sirvens gedichtet ist. Ebenso Godefroy, Dict. de l'anc. langue fr. P. Meyer selbst (Rom. XIX) kommt zu dem schluß:

---

1) Als beweis für die möglichkeit der benennung der gattung nach dem dichter führt P. Meyer das beispiel der *gilosesca* an. Es besteht jedoch ein vielleicht entscheidender unterschied: hier drückt der dichter seine eifersucht im liede aus, aus dem dann selbst diese eine eigenschaft des dichters spricht, während der sirven gerade nicht auf seine sirven-eigenschaft bezug nehmen soll.

2) In diesem falle müßte es den beruf der kriegsknechte behandeln oder wenigstens darauf bezug nehmen, die feinde schmähen usw. — dagegen spricht derselbe einwand wie gegen die auffassung als „diener- und dienstlied“ —, andernfalls wäre kaum zu verstehen, warum es nach den sirvens genannt ist, weil die lieder doch dann bei den anderen ständen ebenso bekannt und beliebt wären.

„Que cette étymologie soit juste ou non, l'application qu'on a faite du terme sirventés paraît être sans rapport avec son origine.“[1]).

So standen sich zwei begriffe gegenüber: hie söldnerlied — hie sirventes. Sie sollten und mußten irgendwie in verbindung gebracht werden: die rein sprachliche zusammengehörigkeit war bewiesen. Das bedeutungsgeschichtliche problem zu lösen unternahm — nach G. Eckart (vgl. die anmerkung) — W. Keller in einem geistreichen abschnitt seiner arbeit über das sirventes „Fadet Joglar“ des Giraut von Calanso (RF 22, 107 ff). Er muß dabei noch weiter gehen als P. Meyer, der dem sirven, wenigstens im augenblick des dichtens, die eigenschaft des dienens nahm: er muß ihn jeglicher sirveneigenschaften überhaupt entkleiden, um die verbindung zu finden; er muß ihn ganz frei machen: zum zigeuner. So erhält er die möglichkeit, ganz neue und andersartige inhalte in den ausgangsbegriff hineinzukonstruieren; er kann und muß wohl an stelle des politischen das persönliche sirventes am beginn der entwicklung annehmen (weniger,

1) Die — wenigstens in dem teile, der unsere frage behandelt — etwas unselbständige und oberflächliche dissertation von G. Eckart (Über die bei altfranz. dichtern vorkommenden bezeichnungen der einzelnen dichtungsarten, Heid. 1895) stimmt der deutung als dienerlied zu, eben weil sie die bedeutung am weitesten faßt und sich der inhaltlichen bindung enthält. Der verfasser will sie etwa auf folgende weise erläutern:

1. Die *sirvens* werden, „wie die andern stände auch“ ihre lieder gehabt haben.

2. Den ritterlichen dichtern, die doch in inniger beziehung zu den dienstmannen standen, konnten diese lieder kaum entgangen sein; die nannten sie „sirventese“, „dienstmannenlieder“. — Und dann,

3. nachdem er eben diese meinung angenommen hat, weil sie sich inhaltlich nicht bindet, konstruiert er den charakter der gattung:

es waren wirkliche volkslieder, sie besangen ihren stand, das kriegshandwerk, priesen ihren herrn, schmähten die feinde. — Er ist schließlich nun wieder bei der erklärung als diener- und dienstlied angekommen, die er kurz zuvor widerlegt hat! — Es scheint überhaupt, als müsse die gattung, die nach dem stande der sirvens bezeichnet ist, irgend etwas behandeln, das nur diesem charakteristisch war, so daß sich dienerlied nicht von dienstlied trennen kann; oder man muß annehmen, daß nur dieser stand besonders poetisch begabt oder sonst zum dichten prädestiniert (W. Keller!) war.

wie er es in wirklichkeit tut, das moralische. — „Man wüßte aber hierbei nicht, wie nun das politische sirventes entstehen sollte“, wendet Jeanroy ein, AdM 19, 140. Und wie ist es gar erst mit den liebessirventesen?)

Seiner meinung nach sind die dichter der ursprünglichen sirventese nicht kriegsleute, die mitten im berufe stehen, sondern „jene im mittelalter bekannten, nach vollendetem feldzuge oder sonst beendeter dienstzeit brotlos gewordenen, im lande umherstreifenden, zu keinem seßhaften leben mehr zu bringenden söldner“.

Nachdem er s. 109 die frage, ob denn die sirvens wirklich gedichte verfaßten, in bejahendem sinne entschieden hat, beschäftigt er sich mit dem charakter ihrer lieder. Um das ihn beschäftigende gedicht, das der dichter ausdrücklich als sirventes bezeichnet, unter diesen begriff zu fassen, findet Keller, daß schon das ursprüngliche söldnerlied zwei inhaltlich ganz verschiedene arten in sich faßt. Einen eigentlichen beweis dafür bleibt er uns schuldig; er speist uns mit vermutungen und sogar mit postulaten ab, und dort, wo er einen beweis versucht, ist seine methode der zirkelschluß, der ja in solchen rekonstruktionen verlorener vorstufen einer gattung besonders naheliegt. Aber auf diese weise, daß man das, woraus man die gattung herleiten will, aus dieser selbst ableitet, läßt sich alles beweisen. Außerdem ist hier die existenz der vorstufe ein postulat der etymologie, die durch sie bewiesen werden soll!

Den ersten typ leitet er ab von einer literargeschichtlichen gattung, die durch das stück „*Sirven sui avutz*“ des Raimon von Avinho vertreten sei (vgl. aber dazu Picot, Monologue dramatique, Rom. 16, 496). Es wäre gleich diesem eine aufzählung von allen möglichen — und unmöglichen — fertigkeiten und künsten, eine art *boniment*, das sich „spontan aus der beruflichen stellung und lebensart dieser leute ergeben mußte, und daher sich auch bei den eigentlichen joglars findet ...“ (vielleicht läßt sich aber hiervon doch nicht der ritterbrauch des prahlens trennen, vgl. Tobler, ZrP IV, 80,

Lommatzsch, Arch. 134, 114 und die bei Keller angegebene literatur, vor allem Jeanroy, Orig. 17).

Der zweite typ ist der, welcher dem eigentlichen sirventes zugrunde liegt. Das ursprüngliche sei das schmäh- oder rügelied, das die sirvens vielleicht gepflegt haben, da es ja die joglars auch getan hätten.

Danach zeigt er dem erstaunten leser (s. 110), wie sich eine solche zweiteilung auch in den erhaltenen sirventesen unterscheiden läßt („... kämen wir dazu, die vorformen in entwicklungsgeschichtliche parallele zu dem aus dem eigentlichen zeitalter der provenzalischen dichtung bekannten sirventes zu bringen und so die hauptstütze für unsere deutung des sirventes ... zu gewinnen. Für die höfische zeit der provenzalischen literatur möchte ich nämlich ebenfalls zwei gruppen unterscheiden ...")!!

Auch formell lasse sich der parallelismus zwischen der konstruierten und der erhaltenen gattung aufrecht erhalten: die sirvens hätten bei ihren dichtungen möglichst einfache, „traditionelle" metren verwandt; daher stamme bei den erhaltenen kunstsirventesen die „hintansetzung" der form, wobei besonders die „aufzählenden und rühmenden" sirventese sich möglichst einfacher, hergebrachter metren — besonders der schweifreimstrophe[1]) — bedienten.

Noch ein anderer methodischer einwand ist zu machen: Keller hätte uns, bevor er an die verwertung der von ihm herbeigezogenen und als sirventese betrachteten lieder ging, zeigen müssen, ob es wirklich solche sind. Es wird, hier wie auch bei den anderen ähnlichen deutungen, aus der angenommenen etymologie auf die herkunft der gattung geschlossen, und von dieser auf ihr wesen, während doch diese letztere, das einzige direkt zugängliche, zu allererst geprüft werden muß, wenn man schon diese drei fragen verbinden will.

Zur genaueren kritik der erklärungen unserer gattung als „lieder, die von (oder für) sirvens gedichtet sind", ist es

---

1) Über deren gebrauch in anlehnung an kirchliche formen sehe man F. Wolf, Lais, 304, Spanke, ZfSL 51, 112.

nötig, zunächst den begriff des sirven zu klären, um entscheiden zu können, ob er wirklich dichten und sogar einer dichtgattung seinen namen geben konnte. P. Meyer spricht sich an zwei stellen darüber aus:

Rom. X, 265: „Il y avait entre le *sirvent* (= soudoyer, sergent) ou soldat d'aventure et le joglar plus de rapports qu'on ne pense: on pouvait être à la fois ou successivement l'un et l'autre".

Rom. XIX, 27: „Les *sirventz* formaient, au Midi, une classe très nombreuse dans laquelle la poésie a dû se développer de bonne heure".

Dagegen ließe sich folgendes sagen:

1. Es erscheint mir nicht ganz bewiesen, daß die *sirvens* eine so zahlreiche und wichtige klasse bildeten. Sie sind eine von den zahlreichen klassen der kriegsleute. Sie setzen sich zusammen aus söldnern und aufgebotenen bürgern, bauern usw.; so wird von der an sich nicht übermäßig häufigen „klasse" noch ein großer teil abgespalten, der für uns kaum in betracht kommt. Wir besitzen ferner eine aufzählung all derer, die „ihren sinn auf das dichten und singen richten, indem sie entweder dichten, hören oder singen wollen": im § 2 der *Rasos de trobar* des Raimon Vidal (1. hälfte des 13. jahrhunderts; Rom. VI, 345, vgl. Stengel 1878). Der verfasser bemüht sich sichtlich, keinen stand zu vergessen, vom kaiser bis herab zum bauern und berghirten:

„Primerament sapies que totas gens, christians, juheus, sarrahins, senyor, emperador, rey, princep, duch, comte, vezcomte, comdor, vezcomdor, cavaller, clerch, burgues, vila o home pauch e gran, menon [tot] dia [en] trobar e xantar, en axi qu'en volon obrar e qu'en volon entendre o qu'en volon dir o qu'en volon ausir, car a greu seretz, en negun loch tan privat ne tan sol, pus que gen hi ha pauca o molta, que ades non haujatz cantar o un o autre tots ensemps, que neys li pastor de la montanya e tot lo maior solaç qu'il han es de xantar . . ."

Der sirven oder auch nur eine andere art von söldnern ist nicht erwähnt. Auch Guiraut Riquiers bittschrift (Diez,

Poes. 63), die eine wesentlich übersichtlichere aufzählung gibt, nennt den sirven nicht.

2. Weshalb muß sich denn auch in dieser klasse die dichtkunst so früh entwickeln?

Wann die sirvens sirventese dichteten, sagt uns keiner der verteidiger dieser theorie.

Zur trobadorzeit taten sie es nicht mehr, sonst wären diese und die dichtenden joglars sicher in schmähliedern über solche unzünftige konkurrenz zu felde gezogen, wie sich ja manche trobadors (etwa Raimon de Miraval) schon über das dichten ihres joglars beklagen.

Wenn sie aber in vorliterarischer zeit dichteten, weshalb hörten sie dann später auf? Wegen der wachsenden beliebtheit der kunstdichtung kann es kaum sein, weil sie es ja nur zu ihrem eigenen vergnügen taten, nicht etwa aus beruf, wie die joglars; das verlangt doch die theorie P. Meyers. Geschah es aber wirklich berufsmäßig (Keller), dann waren sie doch kaum mehr sirvens, sondern richtige joglars. Um die ungeheuere weite des begriffes unserer gattung zu erklären, würde aber nur eine sehr vorliterarische zeit in betracht kommen, und vielleicht würde nicht einmal diese genügen.

3. Was die zeugnisse angeht, denen zufolge einmal ein *sirven* oder gar ein *trotier* (also kein sirven!) joglar wurde (Rom. X, 265; Witthoeft 39ff.), so beweisen sie nur, daß er eben joglar wurde, nicht aber, daß er schon als soldat gedichtet hat; im gegenteil: er soll alles sirvenhafte ablegen, und vielfach zeigen sie gerade, daß der ehemalige kriegsmann nicht zu dichten verstand und sich eben deswegen an den trobador wandte. Er scheint auch nur deswegen spielmann geworden zu sein, weil er zu seinem eigentlichen berufe untauglich geworden war: es ist merkwürdig, wie oft in den sirventesen, die Witthoeft behandelt (wie auch bei Marcoat), leute begegnen, die eine hand oder einen fuß verloren haben. Sie zeigen außerdem auch — wenn man solchen trobadornachreden glauben schenken will —, dadurch, daß er überhaupt schmähend erwähnt wird, daß solcher berufswechsel nicht üblich war.

P. Meyers theorie jedoch kann sich mit dem wechsel des berufes nicht begnügen; sie verlangt die **vereinigung** beider „berufe" in einer person. Dieser kommt Keller schon etwas näher mit seiner annahme — die nach dem oben gesagten bestimmt falsch ist —, daß der sirven sich anwerben ließ, wenn gerade wieder einmal krieg war und, wenn er keine beschäftigung als söldner hatte, im lande als spielmann umher zog. Das ist eine überschätzung der fähigkeiten des sirven (und eine unterschätzung des joglarstandes). Es ist kaum anzunehmen, daß er ohne vorbildung auch nur den geringsten bruchteil der fertigkeiten des joglars (die Keller selbst s. 235 nach G. de Calanso zusammenstellt) ausüben kann, zu deren leichtesten das dichten und komponieren nicht gehörte, ohne daß wir die schwierigkeit der andern verkennen wollen. (Zur definition des joglars sehe man zuletzt Men. Pidal, Poesía juglaresca 2ff., und Jeanroy, Neuphil. Mitt. 1927, s. 129ff.).

Wenn aber ein söldner seinen beruf auf immer mit dem eines joglars vertauschte, wie in den beispielen gar nicht anders gemeint sein kann, so war er eben joglar, wie er ja auch vom trobador angeredet wird, und wird auch sich selbst kaum weiter sirven genannt haben, da er ja — nach dem zeugnis der trobadors — aufgestiegen war.

Dazu kommt, daß die „in lande umherziehenden, zu keinem seßhaften leben mehr zu bringenden söldner"[1]) meist in kleineren oder größeren scharen zusammenblieben, von einem führer — häufig könig genannt — befehligt; sie lebten von betteln und raub, was auch zu ihrem charakter und ihrer lebensauffassung viel besser stimmt. Sie ließen sich in ihrer gesamtheit wieder anwerben, und einige dieser scharen haben es zu großer berühmtheit bebracht („Navarresen", „Brabanzonen", die zur zeit Bertrans v. Born — vgl. St.[1] s. 27, 32, 56, die razo zu 20 usw. — eine große rolle spielten,

1) Die heere bestanden zum sehr großen teil auch aus aufgebotenen, die auch 'sirven' genannt wurden, vgl. s. 9. Söldnernot gibt es eigentlich erst seit 1147. Vgl. zu dem folgenden: Schultz, Boutaric, Géraud, Lacroix.

„Arragonesen“, „Cotarelli“, „Routiers“, „Bidauz“, „Bubii“, usw.; vgl. Boutaric 7ff.).

Sirven zu sein, ist übrigens auch ein regelrechter beruf, den man nicht nach belieben ergriff und fallen ließ: er bedarf der vorbildung und übung (Schultz II, 188—199). Der *serviens* ist nicht einfach ein *soldat d'aventure*, sondern der nicht ritterbürtige, gemeine soldat[1]). Es ist gleichgültig, ob er dienstpflichtig oder angeworben war. Er kämpft zu fuß, wird aber in der Chron. des ducs de Norm. 1955 — wie es scheint — von den *gent a piet* unterschieden; er ist gewöhnlich mit der lanze bewaffnet.

Nach alledem erscheint es bei unserer heutigen kenntnis der lebens- und kulturverhältnisse des sirven im höchsten grade unwahrscheinlich, daß die söldner in ihrem berufe oder außerhalb desselben lieder gedichtet und dadurch unsere gattung geschaffen haben. Es bleibt uns noch, kurz einige andere argumente Kellers für ihre dichterische betätigung zu prüfen.

1. Daraus, daß *ribaut* bald auf den soldaten, bald auf den joglar bezogen wird, kann man garnichts folgern, denn *ribaut* ist einfach ein scheltwort geworden und ist ein sehr weiter begriff; und die damit bezeichnet werden, brauchen nichts verwandtes miteinander zu haben.

2. Aus den anfangsworten der verse von Raimon d'Avinho „*Sirven sui avutz et arlotz*“ (Bartsch, Chrestom.[5], 209) zu schließen, daß der dichter ein ehemaliger sirven sei, halte ich für durchaus nicht angängig. Sie sollen — wie es scheint — im gegenteil genau so humoristisch sein wie das ganze lied, und wenn wir ihm die erste behauptung glauben wollten, so hätten wir kein recht, all die andern, die darauf folgen,

1) An einer stelle, wo es sich nicht um unsere frage handelt, drückt sich P. Meyer präziser aus: Girard de Rouss., P. 1884, 65, a. 20 „Sirvent, on appelait ainsi les soudoyers de classe inférieure, ceux qui servaient à pied.“ Schon Schlegel, Ess. litt. 334 erklärt die sirvens als „serfs, qui suivaient leurs seigneurs à la guerre, en combattant à pied“.

zurückzuweisen, in denen sich der sänger all der fertigkeiten und künste rühmt, auf die er sich versteht[1]).

3. Ferner meint Keller, weil es arlotese gegeben habe, deren dichter mit den sirvens nahe verwandt gewesen seien, müßten auch diese gedichtet haben. Als ein beispiel dieser gattung sieht er ebendasselbe gedicht des R. d'Avinho an, das er eben erst als ursprungssirventes betrachtete. Es sind jedoch keine proben erhalten, und auch der name ist meines wissens nur zweimal belegt, so daß wir zur wesensbestimmung hier wirklich auf die etymologie angewiesen sind. Die dichter werden aber ebensowenig lumpen gewesen sein, wie unsere zigeuner-, räuber-, lumpenlieder, lieder, in denen sich der dichter betrunken stellt, wirklich von solchen gedichtet sind. Zuletzt versucht Kolsen, ZrP 41, 549, das arlotes als „gedicht nach art eines lumpen, eines schurken, also ein unsittliches, unzüchtiges lied" zu erklären.

Und selbst wenn es arlotese gegeben hätte, die von arlotz gedichtet wären, weshalb erfand man dann noch den namen sirventes für lieder, die — nach Keller — von ganz ähnlichen menschen verfaßt, ganz dieselben stoffe in derselben art behandelten?

Nachdem es so bisher im allerhöchsten grade unwahrscheinlich gemacht ist, daß die sirvens lieder gedichtet haben[2]), glaube ich für die unmöglichkeit ihrer dichterischen betätigung, die zur bildung unserer gattung geführt hätte, geradezu den beweis führen zu können.

---

1) Und das wäre eine etwas starke zumutung! Hier nur eine kleine auswahl: er ist fischer, maurer, koch, trobador, joglar, waffenschmied, fleischer, arzt, schreiber, glaser, damenschneider, barbier, korbmacher.

Wir werden doch auch nicht glauben, daß Rutebœuf ein quacksalber und wunderarzt war, weil er sich als solchen in demselben stil anpreist (*Diz de l'Erberie*). Es sind „*Monologues dramatiques*", posen, scherzhafte gabs. (Picot, Rom. XVI, 492, 496.)

2) Und wenn man sich auf den gedanken zurückziehen wollte, daß die von Witthoeft behandelten sirventese wenigstens zeigen, daß eine nahe verwandtschaft zwischen beiden ständen besteht (woraus man aber nicht mehr den gattungsnamen erklären kann), so kann sie deswegen so groß nicht sein, weil dann der frühere beruf kein vorwurf für den joglar wäre.

Wenn nämlich der name 'sirventes' vom sirven, dem söldner, kriegsknecht, hergeleitet wäre, in dem sinne, daß die gattung ursprünglich von diesem gedichtet sei, so müßten schon die ersten erhaltenen beispiele diesen namen tragen; der name müßte vorliterarisch sein und dürfte sich bei der weiterentwicklung der gattung nicht von dieser trennen, da aus dem charakter der erhaltenen sirventese dieser name wegen ihrer ungeheuren wesensverschiedenheit nicht mehr abzulesen ist.

Die ältesten von den erhaltenen beispielen aber tragen entweder gar keinen gattungsnamen oder die bezeichnung vers[1]). Der name sirventes hat keine kontinuität der überlieferung, die die entwicklung der gattung begleitet.

Nachträglich kann man die gattung nicht mehr nach den von P. Meyer usw. angenommenen dichtern bezeichnet haben — abgesehen von der unwahrscheinlichkeit eines solchen vorgangs — weil die erinnerung an die angebliche herkunft zu der zeit, wo die bezeichnung geschaffen wird, sicher und später nachgewiesenermaßen „verloren" ist, vgl. die deutungen der Doctrina, der Leys, ferner den ausdruck sirventes joglaresc, der sonst eine art tautologischer mißklang wäre.

So bekommen wir als einzige möglichkeit folgendes entwicklungsbild: zuerst war die gattung da (ob als solche empfunden oder nicht, ist hier gleichgültig). In ihr bildeten sich besondere charakteristika aus, und dann erst bekam sie ihre benennung.

Da wir für dieses entwicklungsstadium unserer gattung keine andere möglichkeit sehen, so bleibt uns als einzige deutung des namens die, welche zwar beibehält, daß er von 'sirven' (diener, knecht, kriegsknecht) hergeleitet ist, aber die annahme fallen läßt, daß der sirven der ursprüngliche dichter sei. Das wort sirven wird hier im übertragenen sinne gebraucht:

---

1) Wann das wort sirventes zuerst auftritt, sehe man auf s. 33.

sirven sein = dienen. So kämen wir zu der erklärung des namens, die wir schon bei den Provenzalen finden, die dann aber, als naiv abgetan[1]), eine zeitlang von Pio Rajna und Tobler (vgl. s. 3 a. 2) unabhängig voneinander (vgl. Giorn. di fil. rom. I, 200) vertreten wurde, und jetzt, soviel ich sehe, als einzigen verteidiger J. Anglade hat (Hist. sommaire de la litt. mérid. au m. â. s. 40; Troubad.³ s. 59)[2]).

P. Rajna leitete (Gdfr I, 89), wie Tobler vor 1890 auch, den namen direkt aus dem verb ab. Dagegen wendet die Rom. VII (s. 626, nicht P. Meyer, wie Rajna glaubt, sondern G. Paris; vgl. Rom. X 264 a. 4) ein, daß die ursprüngliche form *sirventesc* ist, was auf die herleitung aus dem substantiv, nicht aus dem verb, welches *servir* lautet, deutet; *serventes* sei jung oder italienisch. P. Rajna erwidert recht matt (Gdfr II, 73): der beweis, daß sirventesc die älteste form sei, könnte allerdings gewünscht werden; wenn er zu führen sei, so würde seine und Toblers meinung schwerlich aufrecht erhalten werden können.

Dazu ist folgendes zu bemerken:

1. Wenn die behauptung der Rom. auch uns allen wahrscheinlich ist: der beweis kann nicht geführt werden, weil

1) Einen „meistersingerlichen einfall" nennt sie Stimming G. G. II, 87, „un caprice étymologique" Jeanroy, RddM 1899, s. 545 usw.

2) Auch Körting, Encyklop. 1886, III, 451. Ebenfalls teilt A. Gaspary in der besprechung von G. d. f. r. II (ZrP 3, 619) diese ansicht; nach ihm auch Chabaneau (R. d. l. r. III, vol. II, s. 86) wo dieser aber nur die nachahmung der melodie erwähnt, nicht aber ausspricht, daß daher der name abgeleitet sei.

Stengel sagt ZrP 4, 103 (Einige fälle der wiederkehr gleicher reime und reimwörter in der altprovenzalischen lyrik): „Ich hoffe, daß sich aus denselben (noch nicht abgeschlossenen untersuchungen über reimentlehnungen) mancherlei literarische aufschlüsse, insonderheit auch hinsichtlich der Tobler-Rajnaschen deutung des sirventes . . . ergeben werden". — Später, ZfSL XXXI, 2, s. 25, erklärt er merkwürdigerweise, wohl unter dem einfluß der methodisch verfehlten (vgl. s. 49 a. 2) untersuchungen von Maus, dem er sein ZrP 4 angezeigtes vorhaben übergeben zu haben scheint, daß er den mittelalterlichen terminologien (wie eben 'sirventes') überhaupt keinen großen wert beilegt.

Verschieden von der unsrigen ist natürlich Galvanis — sich an Ant. da Tempo anschließende — etymologie, die gleich eingangs erwähnt wurde, obgleich sie auch auf die form bezug nimmt, da sie ganz generell die lieder dem vers und der melodie unterworfen sein läßt.



ja die dichter selbst nichts geschrieben haben (das reimkriterium ist nicht anwendbar, weil es sich um die drittletzte silbe handelt), und zur zeit der ältesten handschriften — die schreiber bringen die ihnen geläufige form hinein — beide formen vorkommen[1]).

2. Wäre auch aus dem verb die form mit *i* zu erklären: ein verb *sirvir* wird es allerdings nicht geben; das partizip von *servir* jedoch lautet häufig infolge von vokaldissimilation in vortoniger silbe *sirven*, wie auch *guiren* zu *guerir*, *miren* zu *merir* (vgl. Schultz-Gora, Altprov. Elementarb.[4] § 49; Appel, Lautlehre § 61 a; A. Froese, Lat. vortonvokale im altprov. Kgsbg. diss. 1908 s. 34; ähnlich begegnet auch *ligetz* zu *legir*: Appel, Chrest.[4] xx).

Daß *sirventes*, *-esc*, *-esca*[2]) direkt aus dem verb hergeleitet sein soll, hat wohl kaum jemand behauptet; dies ist auch deswegen nicht möglich, weil ableitungen mit *-ensis*, *-iscus* nur aus substantiven und adjektiven, nie aber aus verben gebildet werden (Diez, Gram.[5] 685; man sehe auch E. L. Adams, Word-Formation in Provençal, New York 1913 = University of Michigan Studies, humanistic series, vol. II, s. 182, 186, 309, 310).

So wurde denn die Rajna-Toblersche erklärung von Tobler selbst 1890 ohne angabe von gründen modifiziert; in dieser gestalt wird sie von Anglade vertreten. Wem die verwendung des wortes sirven in übertragener bedeutung nicht wahrscheinlich ist, der mag an die neigung der Pro-

1) Man prüfe dies etwa an Witthoefts varianten nach: *Sirventes* haben: A (ital.): 1, 2, 10; C (14. jahrh.): 1, 7, 8, 10, 11; D (vor 1254): 10; Da: 27; H (ital. 14. jahrh.): 1; I (ital. 13. jahrh.): 10, 12, 13; K (13. jahrh.): 10, 13; M (14. jahrh.): 6; O (ital.): 2; Q: 27; R: 7, 8, 10, 11, 12, 13, 23. — *Serventes*: D: 1, 2, 12, 13, 17; I: 1; K: 1, 12; M: 4. — Wohl deswegen nennt P. Meyer die form mit *i* Rom. XIX nicht mehr die ursprüngliche, sondern nur „la forme la plus habituelle".

2) Welche von den beiden ersten formen die ältere ist, läßt sich kaum sagen. G. de Cabreira gebraucht sirventesc im reim (auf balaresc, von dem die bildung auf *-ensis* nicht belegt ist). Die französische entlehnungsform *serventois* ist erst rund zehn jahre später belegt (vgl. s. 32 f.), aber sicherlich früher übernommen.

venzalen für bildhaftes denken, bilder, vergleiche denken. Die bedeutung wäre dann etwa: dienerisches lied, ein lied, dessen wichtigste seite, dessen melodie, einem texte dient, ein gedicht, das sich einer fremden melodie bedient. Jedoch wäre, wie wir eben sahen, auch gegen eine herleitung aus dem partizip nichts prinzipielles einzuwenden.

Allerdings ist sonst für *servir* — soweit ich sehe — die bedeutung „die melodie nachahmen" nicht zu belegen. Aber das ist wohl auch gar nicht nötig. Am anfang muß schließlich doch ein schöpferischer akt stehen, sei es, daß er vom sänger selbst im ernst vor sich ging oder von anderen menschen im spott. Und wenn man bedenkt, daß noch viel unwahrscheinlichere wendungen in diesem sinne gedeutet werden (etwa *desviar lo son*: Marc. V, *girar d'amon aval*: R. d'Aur. 9 usw.), so wird man gegen dieses durchaus nicht fernliegende bild nichts einwenden (was auch bisher nicht geschehen ist), dessen möglichkeit eigentlich genügend durch den gebrauch der poetiken nachgewiesen ist.

Prüfen wir nun die provenzalischen zeugnisse, nachdem wir die — zunächst rein sprachliche — möglichkeit festgestellt haben, und suchen wir dann nach sachlicher wahrscheinlichkeit und — wenn möglich — nach beweis.

Die (katalanische) Doctrina de compondre dictatz (Rom. VI, 355) sagt unter § 5[1]):

Si volz far sirventz, deus parlar de fayt d'armes e senyalladament, o de lausor de senyor, o de mal dit o de qualsque feyts qui novellament se tracten; e començaras ton cantar segons que usaran aquells dels quals ton serventez començaras; e per proverbis e per exemples poretz hi portar lez naturaleses que fan, o ço de que fan a reprendre o a lausar aquells dels quals ton serventez començaras. E sapies quel potz fer d'aytantes cobles co laün d'aquetz cantars que t'he mostratz, e potz lo far en qualque so te vulles, e specialment se fa en so novell, e maiorment en ço de canço. E deus lo

1) Ich drucke hier die betreffenden paragraphen ganz ab, ohne nur das auszusondern, was sich auf die erklärung des namens bezieht, um eine teilweise wiederholung bei der wesensbestimmung zu vermeiden.

far d'aytantes cobles com sera lo cantar de que pendras lo so; e potz seguir las rimaz contra semblantz del cantar de que pendras lo so; atresi lo potz far en altres rimes.

Und § 21:

Serventetz es dit per ço serventetz per ço com se serveix e es sotsmes a aquell cantar de qui pren lo so e les rimes; e per ço cor deu parlar de senyors o de vasalls, blasman o castigan o lauzan o mostran o de faytz d'armes o de guerra o de Deu o de ordenances o de novelletatz.

Unabhängig davon geben die Leys d'amors folgendes an:

1. Die handschrift der Académie des Jeux Floraux, die Gatien-Arnoult, Toulouse 1841 herausgab.

Band I, 340: La definitios de sirventes: Sirventes es dictatz ques servish al may[1]) de vers o de chanso en doas causas. la una. cant al compas de las coblas. lautra cant al so. e deu hom entendre cant al compas. sos assaber que tenga lo compas solamen. ses las acordansas. oz am las acordansas. daquelas meteyshas dictios. o dautras semblans ad aquelas per acordansa. e deu tractar de reprehensio. o de maldig general. per castiar los fols e los malvatz. o pot tractar quis vol. del fag dalquna guerra.

S. 354. Sirventes.

Sirventes es dictatz que play
E servish se leumen que may
De vers. o dalquna chanso
Cant a las coblas et al so.
Am la cort dels meteyshes motz
O dautres daytal semblan votz
Oz am diversa mas que tenga.
Lautre compas. el so retenga.
Tractans de maldig general.
Per castiar cels que fan mal.
O de fag mantas vetz de guerra.
Ques deu far en alquna terra.

---

1) *Al may* = ‚meistens', nicht '*tout au plus*'; Tobler, Giorn. di fil. rom. II, 74.

2. Die andere hs. der Acad. des Jeux Flor., ed. J. Anglade, Toulouse 1919/20:

II, 20: Pero en alcus dictatz, com a sirventes et alcus autres, se pot hom plejar e servir del compas e del rims e del so d'autru dictat ses vici.

II, 181 = Gat.-Arn. 354. Die letzten verse lauten aber:

E si de fag parla de guerra
En son proces per non erra
Am belas razos deu reprendre
Et enductivas ad aprendre.

3. Die hs. von Barcelona (Kopie von Madrid), Rom. 45, s. 171:

De serventes.

Der abschnitt hat denselben wortlaut wie Gat.-Arn. I, 354. Nur die 5. und 6. zeile weichen ab:

Amb aytal mateix' acordansa,
Os autra d'aquella semblansa.

Es gilt als erwiesen, daß die grammatiker recht haben mit der behauptung, daß das sirventes fast immer seine melodie und sehr häufig auch die reime von der canzone erborgt.

Sollte dies das maßgebende[1]) charakteristikum des sirventes sein? Sollte es danach seinen namen haben, daß

1) Ich habe nicht gesagt, „das (oder ein) objektive". — Levy hält das „für nicht so gewichtig", da mitunter auch eine canzone so beschaffen wäre. Vgl. dazu das nächste kapitel. — Man behalte übrigens, bitte, im auge, daß das, was in diesem kapitel gesagt wird, sich nicht unbedingt mit dem zu decken braucht, was wir später über das wesen feststellen: hier haben wir die zeit der namensgebung, dort die ganze literarische, vor allem die klassische, zeit in betracht zu ziehen; hier suchen wir ein psychologisches charakteristikum, dort ein logisches.

Eckert o. c. meint diese frage recht leichtfertig abtun zu können, indem er darauf hinweist, daß „man, um ein derartiges verhältnis der abhängigkeit durch die benennung anzudeuten, im mittelalter und auch heute noch den namen des gedichtes oder liedes wählte, von dem man, sei es form, sei es stoff, entlehnt hat", was darauf hinzuzielen scheint, daß das sirventes dann eigentlich 'canzone' heißen müßte. Das ist eine offenbare verwechslung zweier ganz verschiedener dinge:

es sich einer fremden melodie bedient, von einem andern gedicht abhängig ist, in dessen dienst es steht oder von dem es bedient wird? Geradezu ausgesprochen wird es ja nur Doctr. § 21, aber dem verfasser der Leys scheint dieser gedanke selbstverständlich zu sein, und ich glaube kaum, daß er in prosa und vers dasselbe wortspiel — wenn es nur ein solches wäre — mehrfach wiederholen würde.

Es scheint nun, wenn es gestattet ist, dem folgenden kapitel etwas vorzugreifen, als sei eine inhaltliche definition des begriffes sirventes sogar zur späteren zeit, wo er sich gefestigt und klar umrissen haben sollte, schon deswegen nicht möglich, weil er gar keine inhaltliche einheit aufweist, weil er so ungeheuer viel ganz verschiedenartiges in sich vereint. Es gibt ein politisches, persönliches, moralisches sirventes; es braucht durchaus nicht immer etwas schmähendes oder satirisches zu haben. Ferner kann dazu gehören: das ruhmlied (das ernstgemeinte und der gap, den niemand glauben sollte, die scherzhafte pose), das religiöse lied, das ensenhamen usw. Wir werden später sogar sehen, daß es überhaupt alle stoffe (mit einschluß der liebe) behandeln kann. Daher kann auch der begriff sich nicht aus einem dieser inhalte erweitert haben, sondern muß von anfang an all diese bunt zusammengewürfelten stoffe behandelt haben.

Bei dem versuche einer inhaltlichen definition kämen wir in unauflösbaren widerspruch; z.b.: sirventes und canzone sind gegensätze; sie wurden auch von den Provenzalen so empfunden (Diez, P. 89). Aber es gibt auch „wirkliche und ausgezeichnete" liebeslieder, die vom dichter selbst

---

1. der abhängigkeit eines speziellen liedes von einem andern in irgendeiner beziehung, wie sie beim sirventes vorliegt, und

2. der weiterentwicklung einer gattung (bzw. herausentwicklung einer gattung aus einer andern), wobei nicht eine bewußte entlehnung stattfindet, sondern eine organische fortentwicklung, bei der der name — eigentlich selbstverständlicherweise — erhalten bleibt.

Auf dieses letztere verhältnis nur bezieht sich natürlich Eckerts behauptung, wohl auf einer falsch verstandenen stelle von Wolf (zit. s. 2) basierend; sie trifft unsere frage also gar nicht.

als sirventes bezeichnet werden (schon Galvani 82); und andererseits nennen dichter und zeitgenossen manches anders, was wir nach dem inhalt als sirventes betrachten müßten.

Die lage sähe trostlos aus: es gäbe

1. canzonen mit sirventesform,
2. sirventese mit canzonenform,
3. canzonen, die sirventes genannt sind,
4. sirventese, die canzone oder vers genannt sind.

Diese widersprüche will ich hier jedoch nicht auflösen und den charakter der gattung objektiv festlegen. Ich will nur zeigen, daß in der dichtung der Provenzalen die musik und die form eine sehr große rolle spielten und daß ihrem geiste nach die benennung einer dichtgattung danach recht wohl möglich und in unserem falle sogar wahrscheinlich ist[1]).

Die canzone, die uns ermüdend gleichförmig erscheint, konnte ihnen zweihundert jahre lang das größte interesse abgewinnen, was nicht anders als durch die unendliche mannigfaltigkeit der melodie und der strophenformen erklärt werden kann; die kunst der trobadors ist fast mehr musik als dichtung[2]).

Der unterschied zwischen vers und canzone[3]) wird meist in der musik gesucht (Diez, P. 90, und die meisten andern literaturgeschichten). Auch Aimeric de Peguilain sucht ihn dort, und, da er ihn nicht findet, weigert er sich, überhaupt beide bezeichnungen zu trennen: das scheint doch als sicher aus der umstrittenen stelle hervorzugehen. Zu-

1) Stimming G. G. II, 2, s. 21: „Die charakteristischen merkmale der arten beziehen sich manchmal auf den inhalt, manchmal auf die form, zuweilen auf beide zugleich.“ Levy meint, daß „die von den Provenzalen geschaffenen liederarten stets auf den inhalt, niemals auf die form bezug nehmen, so z. b. bal, dansa, alba, pastorela. Es ist nicht anzunehmen, daß das sirventes hiervon eine ausnahme mache“.

2) Schon W. v. Poitiers: VII, 41 *e·l sonetz . . . bos e valens*; VII, str. 7: *Del vers vos dig que mais en vau / Qui ben l'enten e n'a plus lau / Que·l mot son fag tug per egau / Cominalmens.* Auch VI, 2 und 6.

3) Canzone ← *cantionem* ‘gesang’; auch vers bezeichnet die form. Beide sind allerdings gemeinromanisch.



letzt sagt noch Appel, Raimbaut, s. 34: „Es mag mehr eine musikalische verschiedenheit als eine verschiedenheit der dichtart gewesen sein. Der rhythmus der chansos Raimbauts ist vielleicht, wenn wir nach dem eindruck des geschriebenen wortes urteilen dürfen, beweglicher, lebendiger als der seiner verse". Man vergleiche auch Audiau-Lavaud s. 8 a. 5. Allerdings wird diese anschauung auch bestritten (Lowinsky, ZfSL XX, 245ff., Jeanroy, Neuphil. Mitteil. 1926, 129; vgl. s. 47); uns genügt hier schon die subjektive meinung der Provenzalen; sie muß uns in diesem kapitel sogar wichtiger sein als objektive feststellungen.

Über französische gattungen, deren charakteristikum in der form liegt, sehe man Voretzsch, 493f. und 343, zuletzt noch Gennrich, Vierteljahrsschrift 7, 1929, 210.

Bei vielen gattungen wählten die Provenzalen den namen nach der form: die gattungsbezeichnung descort ist, wie fast allgemein anerkannt wird, nicht von der stimmung des dichters, sondern von der melodie hergeleitet (Diez, Poes. 100, Wolf 130/31, Bartsch 38, Suchier 69, Stimming 27, Voretzsch 343 usw. Man vergleiche auch zu den andern gattungen die literaturgeschichten und Eckert o. c.).

Ebenso ist es mit bal, ballada, dansa usw., wo doch wohl das maßgebende die tanzweise ist; man tanzt nach der melodie und ihrem rhythmus, nicht nach dem text, der häufig gar nicht auf den tanz bezug nimmt[1]).

Donaire und salutz sind breus, die mit *dona* anheben und schließen oder mit einem gruß beginnen.

In gleicher weise sind die namen alba, canso redonda, canso encadenada, sextine usw. von etwas formalem hergeleitet. (Vielleicht auch estribot, vgl. G. Paris, Journal des Savants 1889, 533ff., Voretzsch 150).

Bezeichnend ist auch, daß für eine inhaltlich so charakteristische gattung wie das ensenhamen in der klassischen zeit kein name vorhanden ist; für die 'sirventescanzone' über-

1) Von Aim. de Pegulhan 32, z. 41 werden estampidas mit dem thema eines spottliedes erwähnt!

liefern nur zwei dichter zwei verschiedene bezeichnungen (vgl. jedoch den schluß des 2. kapitels).

Nach alledem ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß auch beim sirventes das entscheidende nicht der inhalt, sondern das formelle war, wie es ja auch bei gesungener lyrik eigentlich natürlich ist (vgl. auch die prinzipien der griechischen gattungseinteilungen und -bezeichnungen, Ivan Müller[6] VII, I, 143. Über die inhaltlichen unterschiede, die sich möglicherweise sekundär — ob gleichzeitig oder später, ist hier gleichgültig — entwickeln, vergleiche man im II. kapitel).

Man könnte nun aber einwenden, daß ein — wenn auch nicht großer — unterschied besteht zwischen dem, was wir bisher an andern gattungen als beispiele anführten (benennung nach der form), und dem, was bei dem sirventes der fall ist: da dieses seine melodie von einer canzone usw. entlehnt, hat es zwar dieselbe melodienart wie diese, aber die melodie hat im einzelliede einen anderen stellenwert. Das — vorläufig sagen wir noch: „subjektive" — charakteristikum ist eigentlich das, daß beim sirventes sich dem inhalt keine spezifische musikform zuordnet, daß es überhaupt keine musikform besitzt, nicht einmal eine eigene melodie.

Dieser gedanke, dessen widerlegung die möglichkeit und sogar die wahrscheinlichkeit unserer namenserklärung sicher beweist, läßt sich leicht zunichte machen. Sie ist gar nicht so naiv, wie sie von vielen gelehrten angesehen wird:

Wir haben im altportugiesischen eine dichtgattung, die, in bezug auf die form, genau mit dem sirventes übereinstimmt, und die bestimmt, — da die mehrdeutigkeit der provenzalischen gattungsbezeichnung wegfällt, ihren namen daher hat. Es ist das seguir, das in der poetik des Canzoniere Colocci-Brancuti beschrieben wird (Cod. vat. 4803, ed. Molteni in Communicazioni dalle Bibliotheche di Roma, Halle 1875—1880 [diplomat.] und Monaci, Misc. Caix-Canello 1886, 420, auch Braga, Monumentos da lingua portugueza in Era Nova 1886, 414. Vgl. auch Carol. Michaëlis in GG II, 2, s. 197 „folgelied"; dies., Cancioneiro da Ajuda, Ha. 1904, II, 662).

Ich erinnere auch an die sequenz (← *sequi*), bei der zwar nicht die melodie eines anderen liedes entlehnt wird, sondern bei der eine bisher textlose melodie die worte benutzt, um sich zu stützen, wo der text wirklich der melodie dient, um sie lebensfähig zu machen. Man vergleiche auch den lyrischen lai.

Levy versuchte ferner die glaubwürdigkeit der Doctrina zu entkräften. Er glaubt zu finden, daß sie in ebendemselben abschnitt einen fehler gemacht habe, indem sie behaupte, das sirventes müsse ebensoviel strophen haben wie sein vorbild.

Dazu ist zweierlei zu bemerk.

1. Die stelle lautet: „*deus lo fa d'aytantes cobles*", „du sollst dieselbe strophenzahl nehmen'. Die Doctrina will, wie ja auch schon der name andeutet, lehren; der leser soll „*venir a perfectio de fer aquestes* (die gattungen) *sens errada, ses reprendimen*"; sie gibt nicht an, was ist, sondern wie es am besten gemacht werden sollte, damit niemand an dem gedicht etwas auszusetzen habe[1]). Die meinung des autors der Doctrina ist etwa die: am besten ist die form nachgeahmt, wenn auch die strophenzahl dieselbe ist; wenn du ein gutes sirventes machen willst, so mußt du es tun. Es ist gar keine behauptung, sondern eine empfehlung, eine vorschrift; und der autor weiß sehr wohl, daß sie bisher nicht immer befolgt wurde, da er ja selbst erwähnt, daß man die form „specialment" überhaupt nicht nachahmt.

2. So glaube ich kaum, daß man es deshalb als einen fehler hinstellen kann; aber selbst wenn es einer wäre, so kann

1) Wohl alle anderen provenzalischen poetiken sind ebenso nicht rein a posteriori, nach den vorhandenen beispielen gemacht, wie etwa heute eine poetik der trobadors geschrieben werden müßte und würde, sondern mindestens ebensosehr a priori, also lehrhaft, wie es für eine gleichzeitige selbstverständlich ist, und für die uns erhaltenen späteren, die noch dazu den verfall der dichtkunst aufhalten wollen, durch ihr eigenes zeugnis dadurch bewiesen ist, daß sie es entweder selbst betonen (z. b. die Reglas des Raimon de Cornet), oder auch schon dadurch, daß sie wie etwa die Rasos (kap. 43), sogar den *maestre dels trobadors* kritisieren und ihm fehler vorwerfen. Vgl. auch die kritik der poetiken im II. kapitel.



man doch deswegen nicht alles andere, was derselbe verfasser schreibt, in frage ziehen wollen[1]), besonders, wenn, wie hier, auch noch andere zeitgenossen dieselbe meinung haben.

Ferner hat man[2]) eingewandt: die form kann nicht den namen gegeben haben, weil sie gar nicht das charakteristische sein kann,

I. da mitunter auch sirventese auf neue melodien gemacht worden seien, und

II. da man bei keinem dichter melodie oder form als das charakteristische erwähnt finde, nirgends etwa einen satz wie: „Ich habe keine lust, eine neue melodie zu erfinden, deshalb dichte ich ein sirventes“ (Levy a. a. o.).

Ad I.

Erstens war der name schon lange zeit da, bevor einmal ein sirventes mit neuer melodie gedichtet wurde[3]). Es ist eine verwechslung der verhältnisse der zeit der entlehnung des namens mit den späteren[4]). Theoretisch besteht die möglichkeit, daß der eine oder der andere wegen der vorzugsweisen behandlung gewisser themen im sirventes auch diese (und weiter sogar diese allein) als charakteristikum der gattung ansah. Er würde einen naheliegenden irrtum begehen.

---

1) Vielmehr müßte man sich an die hundert fälle halten, die man entgegenstellen könnte, wo die Doctrina zweifellos recht hat; wobei die wahrscheinlichkeit für die richtigkeit der Doctrina doch etwas größer ist!

2) Z. b. Levy, l. c. 17: „Der umstand, der der gedichtgattung den namen gegeben hat, kann doch nicht ein solcher sein, der ganz nach belieben beobachtet oder vernachlässigt werden konnte, sondern er muß das charakteristische des gedichts ausmachen“. Vgl. auch Rom. X, 264 (P. Meyer).

3) Mir sind nur 2 fälle bekannt, wo dies möglicherweise zutrifft. Man vgl. den schluß des II. kapitels.

4) Dies richtet sich nur gegen den einwand I; an sich wird hier (I, 1) nur bewiesen, daß auch die form das charakteristische sein kann, weiter nichts.

Objektiven, positives beweisenden wert bekommt dieses argument nur in verbindung mit dem zweiten, das vom psychologischen standpunkt beweist, daß die form den namen gegeben haben wird. Daß sie es getan haben muß, wird erst (drittens) dadurch bewiesen, daß sie das einzige objektive charakteristikum ist.



Nach dem, was im II. und III. kap. gesagt wird, ist dieses jedoch unwahrscheinlich.

Hier behaupten wir nur, daß das sirventes seinen namen von der entlehnung hat; aber nachdem dieser einmal gegeben war und feststand, brauchte er die (späteren) trobadors in keiner weise zu binden.

Wir werden allerdings später sehen, daß die lieder mit demselben stoff, aber neuer melodie, nicht der gattung des sirventes angehören. Zur erklärung des namens brauchen wir das nicht; d. h. wir könnten uns hier damit zufrieden geben, daß die melodie auch ein charakteristikum unserer gattung ist. Anders ist es bei der bestimmung des wesens. Über canzonen mit entlehnter melodie sehe man ebenfalls das folgende kapitel.

Zweitens wird eine gattung nicht nach dem charakteristischen als solchem (was etwas logisches ist) bezeichnet, sondern nach dem, was dem namengeber am meisten auffiel (vgl. auch s. 32 a. 1); denn nicht objektiv logisch, sondern psychologisch geht das denken der menschen, besonders hier, wo es sich sicher nicht um eine bewußte, künstliche, wissenschaftliche namengebung handelt. Und das auffallendste, das psychologische charakteristikum ist dem Provenzalen sicher das fehlen der neuen form, die bei anderen gattungen üblich oder sogar obligatorisch war, in der überhaupt der größte teil der provenzalischen dichtkunst bestand.

Diese vermischung von definition und etymologie und dazu sogar noch der herkunft unserer gattung begegnet fast allgemein. Sehr gefährlich ist sie auch z. b. Maus 9.

Ad II.

So ist schon mit der zurückweisung von I. auch II. abgelehnt, das schon von vornherein methodisch bedenklich erscheint, da solche schlüsse e silentio höchstens zur — nicht sehr wesentlichen — bekräftigung einer bewiesenen these dienen können; denn durch sie kann man vieles beweisen, sogar, daß solche tatsachen, die wegen ihrer selbstverständlichkeit nicht erwähnt werden, nicht existieren.

Außerdem wird die absicht des trobadors, die sicher nicht dahin geht, „keine melodie zu erfinden", mit dem mittel verwechselt, das er dazu benutzt, seine persönliche ansicht über irgend etwas oder jemand rasch und weit zu verbreiten (oder aus sonst einem später erörtertem grunde), und das nach I, 2 das psychologische charakteristikum des liedes ausmacht.

Wenn wir jetzt zurückblicken, so ist bewiesen worden:

daß die erklärungen des namens als dienstlied, als dienerlied, und als diener- und dienstlied unzulänglich sind;

ferner: daß die einzige übrigbleibende deutung als dienendes lied sehr wahrscheinlich ist, vor allem

1. da die entlehnung der melodie in der tat das war, was den Provenzalen auffiel,

2. da eine benennung danach im provenzalischen geschehen kann.

Wir konnten das im gegensatz zu den andern etymologien tun, ohne uns in bezug auf die herkunft der gattung noch in bezug auf ihr objektives wesen vorzeitig festzulegen, da wir weder einen vorliterarischen dichter, noch eine solche gattung zu postulieren brauchten, und die namensgebung nicht nach dem logischen, sondern dem psychologischen charakteristikum vor sich gehen ließen. Daher fügt sich unsere namenserklärung allen theorien, die man bisher für die herkunft und das wesen der gattung vorgebracht hat, wenn sie auch eine besonders wahrscheinlich macht.

II. Kapitel.

Das wesen des sirventes.

Zur bestimmung des wesens stehen uns vier direkte quellen zur verfügung:

I. Die definitionen der poetiken, bei denen aber zu beachten ist, daß sie erst verhältnismäßig späte zeugnisse sind und vielleicht über manche dinge andere ansichten haben als die trobadors der blütezeit. Sie sind einerseits nachträglich von der praxis abgelesen, was sie mitunter unvollständig macht, andererseits aber wollen sie lehren, wodurch es — wenn man dies nicht beachtet — scheinen kann, als wären sie fehlerhaft.

II. Daß die biographien und razos in anderen sachen als den liebesgeschichten und den verwechslungen von historischen persönlichkeiten mehr glauben verdienen als man ihnen gewöhnlich zubilligt, ist von Stroński wiederholt gezeigt worden (Folquet 140ff., AdM XXV, 288[1]). Hier handelt es sich um etwas, das sogar richtig sein müßte, wenn sämtliche tatsachen erdichtet wären: um die gattungszuweisungen der einzelnen in ihnen erwähnten lieder, die zu der zeit, als die razos und biographien geschrieben wurden, genau dieselbe — vielleicht sogar noch mehr — gültigkeit hatte wie zu der zeit, als die früher lebenden dichter schrieben. Sie geben sich offensichtlich mühe und sind mitunter geradezu verblüffend vorsichtig. Ihre glaubwürdigkeit hängt einzig von der poetischen bildung ihrer verfasser ab.

---

1) Vgl. auch Jeanroy, Les biographies des troubadours et les razos; leur valeur historique, Archiv. Rom. I, 289ff.; auch Anglade, Hist. somm. 220ff., Zanders, Altprov. Prosanovelle. Halle 1913.



Die der razos scheinen joglars, die vieler biographien sogar trobadors zu sein: sie waren also „aus dem handwerk".

III. Die dichter selbst. Ich wüßte nicht, was das zeugnis eines trobadors der blüteperiode über die gattungszugehörigkeit seiner dichtung ernstlich in frage ziehen könnte oder was glaubwürdiger wäre für uns, die wir über den begriff der gattung nicht sicher sind und diesen erst aus den erhaltenen gedichten feststellen müssen.

Daß sie „selbst mitunter in ungewißheit über die abgrenzungen der gattungen" wären, ist doch von den Provenzalen kaum anzunehmen, deren kunst ja zum größten teil in „äußerlichkeiten" bestand. Man kann zu solcher ansicht nur gelangen, wenn man den inhalt von vornherein nach unserem modernen empfinden als charakteristikum annimmt.

Ohne ganz triftigen grund können wir gar nicht umhin, den dichtern glauben zu schenken. Hier haben wir das sicherste kriterium.

IV. Ergiebiger als die bisher genannten methoden sind die angaben der handschriften. Sie können uns nicht gleichgültig sein:

1. Wenn einzelne handschriften gewisse lieder, die an sich kaum etwas im gewöhnlichen sinn „sirventeshaftes" haben, als sirventese bezeichnen, so müssen sie einen grund haben. (Zu dem einwand, daß die tatsache, daß von einzelnen dichtern alle, oder fast alle, lieder sirventese genannt werden, dafür spräche, daß es stereotyp bei den liedern gewisser, als sirventesdichter bekannter trobadors wiederholt würde, vergleiche man s. 46a.)

2. Wenn miteinander verwandte handschriften dieselben lieder als sirventese bezeichnen, so führt uns dieses immerhin in recht frühe zeit hinauf oder wenigstens in frühere zeit als die der entstehung der einzelnen handschriften: auch durch die übereinstimmung verwandter handschriften wird ihre angabe gestützt.

3. Es ist wohl kaum nötig, hinzuzufügen, daß bei übereinstimmung nicht verwandter handschriften die frage ebenso liegt wie bei der einfachen textkritik.



Übrigens hat man ihnen bisher nie ernstlich mißtraut; und in bezug auf die autoren ist man sogar fast auf sie allein angewiesen; sogar der reihenfolge der einzelnen trobadors in ihnen spricht man auch historische bedeutung zu (vgl. z. b. Zenker, Peire 714 a.).

Man hat auch hier mitunter den eindruck einer erstaunlichen sorgfalt: in der hs. A z. b. ist häufig ein lied, das unter der rubrik 'Sirventes' steht, aber im text (vgl. s. 43) anders genannt wird (etwa Guilh. de Berg. 19, 8[1])) oder das von liebe handelt oder wo überhaupt das wort *amor* öfters oder an auffallender stelle begegnet (etwa B. de B. IV), noch besonders 'sirventes' überschrieben. Und nach welchem prinzip sollten sie denn ihre gattungszuweisungen vornehmen? Daß sie willkürlich ein lied 'chanzo' nennen und ein anderes ähnliches 'sirventes', ist doch im ernst nicht anzunehmen.

Bewiesen wird die glaubwürdigkeit der handschriften durch ihre einmütigkeit in den gattungszuweisungen. Natürlich kann auch zweifel und schwanken vorkommen, genau wie bei der frage der verfasserschaft. Hier könnte man dieselbe methode anwenden, die dort häufig sicherheit gebracht hat: die vergleichung sämtlicher handschriften unter berücksichtigung ihrer filiation. Das auszuführen liegt außerhalb des rahmens meiner arbeit. So müssen einzelne mir gerade zur verfügung stehende handschriften genügen.

Wenn wir den Provenzalen nicht glauben, die doch die einzigen sind, die darüber bescheid wissen können: woher wollen wir denn sonst erfahren, was ein sirventes ist? Sonst könnten wir nur im zirkelschluß an das problem mit irgendeiner konstruktion herangehen (etwa herkunft usw.), die aber wieder erst aus dem begriff gewonnen ist. Zu bequem, um richtig zu sein, wäre es, einfach die mitte des begriffes, so wie er sich uns darstellt, zu berücksichtigen und alle ecken, die an irgendeiner theorie stören könnten, kurzerhand wegzuschneiden oder als unbedeutend hinwegzurechnen.

---

1) Nr. 7 ist, obgleich der dichter das lied chanson nennt, nicht noch einmal besonders bezeichnet; vielleicht weil es in der ersten strophe selbst angibt, nach welcher uralten melodie es gesungen wurde.

Das verhältnis der gewißheiten ist gerade umgekehrt: wenn es sich zeigt, daß irgend etwas von dem gegebenen nicht in den formulierten begriff hineinpaßt, so ist dieser eben falsch, so haben wir den fehler bei uns zu suchen, nicht bei den Provenzalen. Die anwendungsmöglichkeit auf alles gegebene ist die probe auf die definition.

V. Die vergleichung der sirventese in anderen romanischen, von der provenzalischen beeinflußten literaturen eliminiert natürlich die frage der glaubwürdigkeit der autoren und handschriften in bezug auf die gattungszuweisungen nicht. Wie im provenzalischen müssen wir sie auch hier ohne weiteres bejahen. Wenn sie in allen — oder in den meisten — auf das gleiche wesen hindeuten, so können wir sie zur bestimmung der ursprünglichen provenzalischen gattung heranziehen.

Was gewinnen wir aus diesen quellen?

I. Es zeigt sich, um hiermit zu beginnen, daß im italienischen serventese das einzige charakteristikum die form ist (wenn auch in etwas anderer art als im provenzalischen); der inhalt kann ein sehr verschiedener sein: es gibt (C. Pini, Studio intorno al sirventese italiano, Lecco 1893[1])): *sirventesi amorosi*, *storici*, *religiosi*, *morali*, *narrativi*.

Für das französische serventois entdeckt P. Meyer (Rom. XIX, 28), daß dieser gattungsname in verhältnismäßig sehr früher zeit aus dem provenzalischen entlehnt sein muß. Er hat hier anfangs die bedeutung „poésie d'agrément" (P. M., Godefroy) oder „scherz- oder spottlied, oder wenigstens ein lied persönlichen charakters" (Voretzsch 151).

Mitunter scheint dieses wort aber auch, und zwar sogar in einigen sehr alten belegen, gar keine gedichtgattung mehr zu bedeuten (sondern „müßiges gerede" Tobler, ZrP 14, 262,

1) Auch Gaspary, Sic. Dichtersch. 1878, s. 21, a. 2; ders., Gesch. der ital. Lit., Straßburg 1885/88, vol. 1, s. 111, vol. 2, s. 85; Casini, GG II, 3, s. 82, 121. — Die arbeit von Pini ist mir nur aus den besprechungen (Flam. Pellegrini, Giorn. stor. della lett. ital. XXII, 93; Gius. Vandelli, Rassegna bibliogr. della lett. ital. II, 1894, s. 11; Nuova Antologia, 3. ser. XLIII, 1893, s. 159) bekannt.

„plaisanterie, discours": Godefroy; diese letztere bedeutung ohne inhaltliche festlegung scheint doch etwas zu weit zu sein): Ogier (Barrois) 11 177, 11 200, Sachsenlied (Stengel) 2567, 4615, 7379, 7978, Courtois d'Arras, ed. E. Faral, Class. fr. 3, 1911, z. 175. Wace, Rou, kennt diese bedeutung (Andresen II, 4147) und die als gedichtgattung (153). Der letztere gebrauch begegnet im wahrscheinlich ältesten beleg des wortes: Richeut 623 (Lecompte, Rom. Rev. IV, 1913, s. 261), und auch dem Jean Bodel ist diese bedeutung — natürlich — nicht unbekannt, wie Ch. Sax. 7279 zu beweisen scheint: „. . . molt sez de serventois, ne te faut que viele, assez sez de jouglois."

Der allgemeinere gebrauch läßt sich sehr wohl aus dem spezielleren als gedichtgattung erklären. Die gleiche bebedeutungsverschiebung haben wir im deutschen etwa in dem volkstümlichen ausdruck: „Mach' keine opern!"; ähnlich ist auch die wendung: „Nun mach' dir einen vers!". Irgendeine — sonst vielleicht nebensächliche — eigenschaft (bei der oper der prunk, der „sums") wird als so wesentlich angesehen, daß der ganze träger für diese eine eigenschaft stehen kann[1]. Ähnlich werden in volkstümlich sehr geläufigen redeweisen in verbindung mit reden usw. wörter wie blech, makulatur, u. a. für „wertlos", „wertloses zeug", „unsinn" gebraucht.[2]

Möglicherweise kann zur wahl gerade des sirventes (in der verbindung mit 'machen', 'reden') abgesehen vom inhalt — man sehe die erklärung von Voretzsch — der reimzwang mitgewirkt haben: in sämtlichen mir bekannten belegen für die übertragene bedeutung steht das wort im reim (in häufig sehr langen laissen).

---

1) Man denke auch an aus der sprachpsychologie bekannte fälle wie: ein kind nennt den kaffeekessel „eisenbahn", jedes in der sommerfrische auf der dorfstraße laufende tier „auto", eine münze engl. „key" usw. wegen einer übereinstimmenden eigenschaft, die ihm hervorstechend erscheint. Man vergleiche auch etwa die etymologische beziehung zwischen lat. durus und griechisch δρῦς usw. usw.

2) Sehr instruktiv für bedeutungswandel in der richtung nach einer eigenschaft hin ist M. Zweifel, Langobardus—Lombardus, s. 66ff. Halle 1921.

Es erscheint so als durchaus wahrscheinlich, daß die ursprüngliche bedeutung die spezielle als gedichtgattung ist. (Die oben angegebenen erklärungen von P. Meyer und Voretzsch meinen nach angabe der verfasser den ursprünglichen sinn des wortes). Der umgekehrte verlauf der bedeutungswandlung ist viel schwerer verständlich. Doch würde, selbst wenn beide möglichkeiten als gleichberechtigt auf einer stufe stünden, das kriterium „sich-einfügen in ein system" zugunsten der von uns angenommenen entwicklung den ausschlag geben.

Die verschiedenheit des ältesten französischen gebrauchs von dem, was man im provenzalischen gewöhnlich sirventes nennt, ist kaum anders zu erklären, als daß zur zeit der (ersten) entlehnung im süden der inhalt nicht festgelegt war.

Natürlich wäre es ohne bedeutung, wenn, wie P. Meyer findet, der name sirventes im norden etwas früher auftreten würde (Richeut, 1159 [vgl. zuletzt Lecompte, Rom. Rev. IV, 1913, 261ff., Voretzsch, Afr. Lit.[3] 1925, 385. Anders: Foulet, Rom. 42, 1913, 321ff.], Rou 1160/74) als im süden (R. d'Aur., reg. 1150—1173, Marcoat, Guill. de Berg., geb. zwischen 1130 und 1140, gest. gegen 1195, B. de B. 1179). Wir finden ihn aber schon bei G. de Cabr., der das in frage kommende lied *Cabra joglar* nach Appel, Bern. LXIV, a. 1, Marc. 417 zwischen 1140 und 1150 dichtete[1]).

Auch die auffassung der Katalanen (Doctrina) und der Portugiesen spricht dafür, daß das wesen des sirventes nicht im inhalt, sondern in der form bestand.

Monaci (Misc. Caix-Canello s. 417ff., Il trattato di poetica portoghese esistente nel canzoniere Colocci-Brancuti) sagt über das altportugiesische *seguir*: „Il seguir dunque, nella verseggiatura e nella musica, era qualcosa di simile al serventese dei Provenzali ..." Car. Michaëlis, GG II, 2, s. 197, a. 8: „Der gattungsname *seguir* ... bezieht sich also ausschließlich auf die form von gedichten, die nach fremder melodie zu singen sind, und nicht auf ihren inhalt, wie es

1) Anders: Men. Pidal, Poesía juglaresca 159 a. 3.

beim sirventes der Provenzalen der fall war. Ist das seguir (wie wahrscheinlich) eine nachbildung des sirventes, so schlossen sich die Portugiesen der . . . auffassung an, das sirventes sei also genannt worden, *per ço cóm se serveix* . . . usw.“

Es ist sogar noch mehr zu schließen, nämlich daß diese entlehnung nicht nur die namensgebung hervorgerufen hätte, sondern daß sie sogar das wesen des sirventes ausgemacht habe[1]) (was — wie wir im ersten kapitel sahen — etwas sehr verschiedenes ist und nicht voneinander abhängig zu sein braucht).

So ergibt sich mit hilfe dieses kriteriums der vergleichung übereinstimmend aus allen in betracht kommenden romanischen sprachen, daß das provenzalische vorbild keiner inhaltlichen bindung unterworfen und lediglich formal bedingt war.

II. Was ergeben die poetiken?

Aus den im ersten kapitel abgedruckten stellen geht hervor, daß der inhalt des sirventes bestehen kann aus:

Kriegstaten[2]) oder sonst irgendwelchen geschehnissen der letzten zeit, aus lob eines fürsten oder ritters oder aus tadel, satire und böser nachrede. Von der treue, die ritter und fürsten

---

1) An sich wäre allerdings die logik nicht zwingend: das wesen des seguir steht fest. Das eigentliche wesen des sirventes steht noch nicht fest. Der name ist verschieden (wenn auch ähnlich). Also kann man auch über das verhältnis beider gattungen nichts aussagen, noch weniger aus diesem verhältnis auf das wesen der provenzalischen gattung schließen. Wir können es jedoch trotzdem, indem wir uns auf die analogiefälle in den anderen romanischen sprachen berufen.

Chabaneau (Orig. et établ. des Jeux Floraux, Toul. 1885, 3 und 8) nimmt übrigens eine abhängigkeit der portugiesischen poetik von den Leys an, die aber von Monaci, l. c. bestritten wird.

2) *Senyalladament* ist vielleicht von *senhal*, wappen, feldzeichen usw. abgeleitet (*senhalar* = mit einem ab- oder kennzeichen versehen; *esser senhalat* = als wappenzeichen führen; man vergleiche auch neukatal. *senyaler* = fähnrich) und könnte etwas ähnliches bedeuten wie *fayt d'armes*. *D'ensenyament*, was P. Meyer statt dieses den wb. unbekannten wortes anbietet, scheint mir nicht recht in den zusammenhang zu passen und die änderung paläographisch zu willkürlich zu sein.



üben, oder was sie sonst tun, auch von *ordonanzas* (verordnungen, ordnung?) und von Gott kann man reden[1]).

Der zweck ist häufig, die schlechten und törichten zu bessern oder auch nur zu züchtigen[2]).

Die Doctrina scheint anzugeben, daß man ohne lange einleitung mit dem thema beginnen soll.

Dazu kommt noch die lakonische interlinearerklärung der Laurenzianischen hs. des Donat (13. jahrh., ed. Stengel, Marburg 1878, s. 7, 12): „cantio facta vituperio alicujus“. Sie will jedoch offensichtlich nur eine ganz elementare übersetzung, keine definition geben: für solche (und von solchen?), die nicht einmal wissen, was ein sirventes ist. Man kann ihr nicht mehr wert beimessen als den vokabeln, die ein schüler in seine Caesarausgabe hineinschrieb. Sie ist schon dann ganz unvollständig, wenn man nur die gewöhnlich geltende auffassung des sirventes daneben hält[3]).

In bezug auf die form erfahren wir: das sirventes entleiht die melodie und die strophenform von einer canzone oder einem vers. In bezug auf die reime bestehen drei möglichkeiten: 1. es hat andere, 2. es hat dieselben, und 3., was die Doctrina nicht anführt, benutzt es sogar dieselben reim-

---

1) d. h. natürlich nicht, daß jedes religiöses gedicht ein sirventes wäre. Man vgl. etwa bei Lowinsky die beispiele für sirventes s. 239 und 242, für canzone s. 240.

2) Doctrina § 21 *mostrar* ist mir nicht klar. Heißt es hier ‘zeigen, mit dem finger weisen’ (*C’us fals volpills, qe·is fai a det mostrar / Tant fort se feing, a pres desobre se / Mon sirventes.* Sordel 7, 3) oder ‘als muster hinstellen’ oder sogar weiter ‘lehren’? Oder einfach ‘erzählen, berichten’?

3) Ebensowenig können etwa stellen wie Pons Barba 2, AdM 17, 473: „Sirventes non es leials / S’om noi ausa dir los mals / Dels menors e dels comunals“ usw. als definitionen gewertet werden.

Raimon Vidal spricht am anfang der Rasos zwar vom bekanntmachen aller guten und bösen dinge, sagt aber nichts über die dichtgattung, in der es geschieht.

Andere poetiken, von denen mehrere nach dem inhaltsverzeichnis über das sirventes handeln, sind mir nicht zugänglich. Nach Lowinsky 244 unterscheidet Reim. de Cornet vom vers das sirventes, das sich mit politischen und literarischen dingen befassen kann. Sogar einige regeln für schachspieler bezeichnet er so (A. d. M. 27, s. 29).

wörter[1]). Man vergleiche dazu die drei arten des seguir; die 3. art entlehnt sogar den satzbau.

Die Doctrina erwähnt, daß man *specialment* ein sirventes auf eine neue melodie machen kann.

Zu bemerken ist, daß die Leys die form ausführlich und sogar als definition behandeln („*sirv. = dictatz que servish*...") aber den inhalt erst zum schluß und nebenbei in zwei worten erledigen.

Von großer bedeutung für uns ist, daß nach den poetiken der vers von denselben stoffen wie das sirventes handelt: de veritatz, de exemples e de proverbis, o de lauror (= lauzor), no pas en semblant d'amor; e que en axi com començaras ho proseguesques eu fins, ab so novell tota vegada. E aquesta es la diferencia que es entre canço e vers, e que la una rayso no es semblant de l'altra (Doctrina § 3).

Die Leys sagen in der beschreibung des vers (Angl. II, 175, G.-A. I, 352): „D'amors yssamen pot tractar, / De lauzors o d'ensenhamens, / E qui·s vol de reprendemen". Oder G.-A. I, 338: „. . . vers pot tractar no solamen de sen. ans ho fay ysshamen. d'amors. de lauzors o de reprehensio. per donar castier."

Beide poetiken beschreiben seine melodie, woraus hervorgeht, daß sie eigens komponiert sein muß.

Auch R. de Cornet trennt den vers von der canzone wegen seines inhalts (geistlich, moralisierend, polemisierend. Vgl. Lowinsky 244).

Der unterschied zwischen canzo und vers liegt im stofflichen, der zwischen vers und sirventes also in der melodie, wie es ja auch durch den praktischen gebrauch der trobadors von den ältesten zeiten an bis zu Giraut Riquier und der Toulousaner schule des 14. und 15. jahrhunderts erwiesen wird. Man vergleiche s. 47f.

---

1) Die wenigen beispiele sind zusammengestellt bei Appel, P. Rog. 19, und Maus 49.

III. Was sagen die dichter selbst, die razos, die biographien und die handschriften?

Vorweg müssen wir erwähnen, daß man — wie auch die poetiken angeben — zwei arten von sirventesen unterscheiden kann. Die erste entlehnt nur die melodie und die strophenform, die zweite dazu auch die reime. Ob es noch eine dritte, der ersten art des seguir entsprechende, gegeben hat[1]), ist, da die poetiken nichts erwähnen, nicht festzustellen, solange nicht alle trobadormelodien herausgegeben und untersucht sind.

Daß so etwas im provenzalischen möglich ist, ist durch fälle wie etwa Guill. de Cabest., Langfors VII, erwiesen, wo die benutzung der gleichen melodie deswegen sicher ist, weil in demselben liede mit dem schema ababccdd die 4. strophe abbaccdd folgt (weswegen von Hueffer und Bartsch, L. W. 78, die echtheit dieser strophe bestritten wurde, die jedoch von Kolsen, RF XXIII, 494 a., gesichert wurde).

Ähnlich ist etwa Marc. XL: str. 1, 2: ababccd, 3—6: aabbccd, 7: aabbccb, oder Bertr. de Paris 1: str. 1, 3, 5, 8: ababccdd, 2, 4, 7, 10: abbaccdd, 6: aaabbbcc, 9: aaabccdd.

Auch schon in fällen wie Mönch v. Mont. 10 (a'a'a'a' bbbbb), dem inhalte nach ein enueg, bei dem aber die hs. R angibt: „*el so de la Rassa*" = B. de B. XXVIII, welches lied das schema a'a'a'a'a'a'bbbbb hat, sind wir hilflos[2]). Hier hilft nur der zufall der erwähnung des vorbildes.

Zu bemerken ist, daß — wenigstens bisweilen — das geschlecht der reime nichts ausmacht: P. Rog. IX etwa wechselt von strophe zu strophe zwischen männlichen und weiblichen siebensilbnern.[3])

---

1) Das seguir entlehnt: 1. seine melodie oder 2. mit der melodie noch das strophen- und verssystem oder 3. dazu noch die reimwörter und den satzbau von einer fremden vorlage.

2) Wie ja auch Gauc. Faidits klagelied auf könig Richart 9 zeilen text, aber 10 zeilen musik hat (Appel, P. R. 26).

3) H. Spanke zeigt (ZfSL 51, 1928, 73: Das öftere auftreten von strophenformen in der afr. lyrik, besonders s. 89 ff.), daß all diese variationen im alt-

In bezug auf die erste art, die nur die strophenform des vorbildes nachahmt, sagt Springer (Klagelied 21): „Die wahrscheinlichkeit, daß in bezug auf die singweise abhängigkeit vorliegt, wird um so geringer sein, je beliebter und gewöhnlicher die betreffende strophenform ist."

Vielleicht spricht hierfür eine unpsychologische wahrscheinlichkeitsrechnung; dagegen spricht aber folgende überlegung: eine seltene form ist vielleicht unbekannt, und ein originalität erstrebender trobador kann sie unabhängig erfinden, was — wenn sie nicht gar zu kompliziert ist — sehr wohl möglich ist; dagegen besteht nicht ein ‰ wahrscheinlichkeit, daß er dazu auch dieselbe melodie unabhängig findet. (Und auch dann wird er das lied nicht als sirventes betrachten können!)

Dagegen ist dieses argument Springers sehr wohl zu verwenden, wenn wir statt „beliebt, gewöhnlich — selten" das paar „einfach — kompliziert" setzen. Zu beachten ist allerdings, daß auch die möglichkeit besteht, auf die Spanke s. 98 hinweist, daß ein dichter eine fremde strophenform einem neuen gedichte unterlegt, dieser aber durch eine neue melodie neuen reiz zu geben sucht.

Scharfsinnig, wenn auch ebenfalls etwas zu optimistisch gefaßt, ist auch das zweite kriterium Springers, das unformuliert auch schon vor ihm angewandt wurde, etwa von Appel, P. R. 32 a., Inedita pass., F. W. Maus pass.: „Einen sicheren beweis für die entlehnung der melodie haben wir erst dann, wenn auch (außer der strophenform) die reime übereinstimmen."

---

französischen möglich sind und daß bisweilen bei kontrafakten sogar eine änderung des musikalisch-rhythmischen charakters geschehen kann. Er zeigt weiter (s. 95), welchen möglichkeiten der melodieänderung auch ein kontrafakt im laufe der tradition ausgesetzt war, wie ferner ein lied mit eigener melodie **nachträglich** mit der weise eines anderen ausgestattet werden kann. — Doch sind wohl alle diese lieder, die sich auf die entlehnung der melodie beschränken, keine sirventese. Vgl. kap. III; es ist jedoch möglich, daß in besonderen fällen dieser name auf kontrafakta ausgedehnt worden ist.

So ohne weiteres, wie Springer es darstellt, leuchtet es nicht ein; es bedarf doch einiger präzisierung. Gemeint ist wohl, es könnte sonst die übereinstimmung auch zufällig sein. Wir möchten aus der gleichheit der reimsilben nur auf bewußtheit der nachahmung der strophenform schließen; auf welche seiten des liedes sie sich außerdem erstreckt, erscheint von vornherein keineswegs sicher. Die gültigkeit von Springers annahme hängt so schließlich davon ab, wie man die folgende frage beantwortet: wird ein trobador zu einer nachgeahmten strophe eine neue melodie suchen, oder ist ihm strophenform und melodie so verschränkt, daß er sie nicht in seinem geiste oder in der praxis trennen kann?

Das ist eine psychologische frage, die sicher nicht a priori zu lösen ist. Vielleicht könnte man sie verneinen, mit der begründung, daß dem trobador sein lied nicht in so deutlich geschiedene seiten zerfiel. Jedoch, das ist nicht fest genug fundiert, um darauf ein mit sicherheit entscheidendes kriterium aufzubauen. Man könnte nämlich darauf hinweisen, daß sowohl die Leys (G.-A. 340) als auch die poetik der hs. Colocci-Brancuti (seguir) deutlich strophenform und melodie als etwas verschiedenes und trennbares auffassen, ebenso, wie es scheint, etwa Gauc. Faid. *Ab novel cor, ab novel son* . . .

Für das französische hält Spanke (s. 98), wie eben erwähnt, eine getrennte behandlung für durchaus möglich; und auch Gennrich, Vierteljahrsschrift 7, 1929 (Zur ursprungsfrage des minnesangs) s. 216 warnt, aus der form auf die melodie zu schließen: „Der wirkliche aufbau der strophe kann nur einwandfrei durch die musik vermittelt werden.“ Vgl. auch s. 61 f., auch Appel, Bern. XCIII, Raimb. 72.

Gesichert wird das zusammengehen beider in unserem fall[1]) erst durch die im folgenden kapitel behandelte herkunft. Ich möchte darauf hinweisen, daß dieser schluß kein circulus

1) Ob aber in allen beispielen? Sollten keine ausnahmen begegnen dürfen? Gennrich, ZrP 39, 337 ff. kennt lieder, die keine kontrafakta sind, obgleich strophenbau, silbenzahl, verteilung männlicher und weiblicher reime und in einem falle sogar die reimsilben (vgl. dazu möglicherweise s. 37 a. 3) übereinstimmen.

vitiosus ist, daß wir etwa zu ableitung des ursprungs uns der annahme bedienten, daß die melodie dort entlehnt wäre, wo die reime die gleichen sind; denn dort können wir uns völlig mit der übereinstimmung der reime begnügen, um wahrscheinlich zu machen, daß die ersten (reimentlehnenden) sirventese alleingesungene zweite teile eines und desselben liedes sind, woraus sich die übereinstimmung der melodie als selbstverständlich ergibt[1]).

Mit der ersten art des sirventes (die nur melodie und strophenform nachahmt) können wir uns aus mangel an sicherheit (vgl. s. 61) wenig befassen. Wir wissen also nichts über ihre verbreitung und ihre bedeutung, da hier nur in gewissen glücklichen fällen die entlehnung der melodie nachweisbar wird, wie etwa bei antworten, die meist die gleiche strophenform (nicht die reime) zeigen wie das beantwortete lied. Man vergleiche etwa: Marc. XVI — Audric (= Marc. XX) — Marc. XXbis (?, von den hss. nicht als sirv. bezeichnet); P. Rogier—Raimb. d'Aur. 34; könig Richart —Dauphin von Auvergne; Raim. de Durfort[2]) — Truc Malec — Arn. Daniel I; P. d'Alv. XII — Mönch v. Montaudon 16; Sordel — P. Bremon: Gr. 437, 34 — 330, 6; 437, 20 — 330, 18 (mit leichter änderung: 8 ababc'dc'd — 8 ababc'bc'b) usw.

---

1) Einige andere — mehr oder weniger brauchbare — kriterien siehe Maus passim, Appel, Inedita pass., P. Rog. 25, auch unser 3., 4. und 5. kapitel pass., besonders s. 61. — Hinzugefügt sei hier, daß bei ungleichen reimen die wahrscheinlichkeit der entlehnung größer ist, wenn das als vorbild in betracht kommende lied *rimas singulars* hat. — Die übereinstimmung des metrischen schemas besagt jedoch — worauf nicht scharf genug hingewiesen werden kann — nicht das geringste, da es mit dem musikalischen sehr häufig völlig auseinanderfällt.

2) Dieser mischt allerdings mitunter — im gegensatz zu den beiden andern — siebensilbner unter die achtsilbner, dürfte aber gleichwohl (wenn man dies gar auf kosten der überlieferung schreiben will) auf die gleiche melodie gesungen haben. — Diese drei lieder und die folgenden sind in den handschriften als sirventese bezeichnet, während das erste paar unter den canzonen steht und bei dem zweiten die handschriften noch schwanken (z. b. „tenzone"; vgl. s. 45, a. 1). Man denke auch daran, daß die biographien Marcabrus und Peires d'Alv. angeben, daß diese dichter nur einen gattungsnamen gekannt hätten.

Im folgenden werden wir festzustellen versuchen, was das wesentliche am sirventes gewesen sein mag[1]).

1. Die bedeutung des inhalts.

Wir haben zwei gründe, anzunehmen, daß er nicht das charakteristikum unserer gattung sein kann. Sie sind so schwerwiegend, daß jeder schon für sich allein genügen würde.

Erster grund: Nicht alle sirventese würden durch dieses charakteristikum zusammengefaßt werden. Die in dieser gattung behandelten stoffe sind völlig verschiedenartig. Es genügen wenige beispiele.

Man sehe etwa B. de B. Seine biographie II sagt ausdrücklich: „Anc no fetz chanzos fors doas". Die biographien, die in 7 hss. am kopfe seiner lieder stehen, weisen besonders darauf hin, daß unter ihnen sirventese von Bertran folgen. Die razos nennen fast sämtliche lieder, die sie erläutern, 'sirventes' (17!)[2]); einmal gebrauchen sie den ausdruck 'plaint' (VIII), einmal vorsichtigerweise 'coblas' (XXIX; es sind nur zwei strophen von diesem liede erhalten). Nr. VIII ist das klagelied auf den jungen könig, XXIX handelt von minne.

Die hs. A bezeichnet sämtliche in ihr enthaltenen (25 echten) lieder Bertrans sowohl im inhaltsverzeichnis als auch im text als sirventese; darunter sind bemerkenswert: das klagelied VIII, die liebeslieder XXXI—XXXV, das allgemeine lied XXXIX. Außer den vom dichter und den razos so genannten sirventesen werden die nr. IV, VIII, XI, XXIV,

1) Es wäre gut, sich die feststellungen der poetiken stets im geiste daneben zu halten.

Auffällig und auf einen besonderen, andersgearteten unterschied deutend ist übrigens auch — worauf schon Bartsch, Gr. 33 aufmerksam macht —, daß viele handschriften die sirventese streng von den andern gattungen sondern, die in einer abteilung gemischt werden (bisweilen allerdings mit ausnahme der tenzonen).

2) Bertran selbst teilt auffällig viele lieder ausdrücklich dieser gattung zu: 14 (von 39). Davon kehren 8 in den razos ebenso bezeichnet wieder. Nr. XXXIII wird von Raimon Vidal (*Abrils issi'* . . ., ed. Boß, RF XV, 1904, s. 204ff., z. 463) als sirventes zitiert.



XXXIV, XXXIX unter dieser rubrik verzeichnet. Auch in hs. I stehen alle enthaltenen 36 lieder als sirventese aufgeführt, darunter die liebeslieder XXVIII, XXX—XXXV, dazu nr. XXXIX und das klagelied VIII. Auch E und andere bieten ein ähnliches ergebnis.

Die als sirventese bezeichneten lieder Bertrans können über alles mögliche singen:

Aufmunterung zum kriege, werben von bundesgenossen, ermutigen der parteigänger, schmähen der feinde; kreuzzug; auch über ganz persönliche angelegenheiten: über den verlust seiner burg, die bitte, sie ihm wiederzugeben, rechtfertigung, daß er seinen bruder aus dem gemeinsamen besitz vertrieben hat; verleumdung eines fürsten in ganz persönlicher und niedriger art, schmähen eines joglars, wie es schon Marcoat in seinen sirventesen getan hatte.

Ein sirventes (auch B. selbst nennt es so) handelt in Marcabrus art vom verfall der sitten, eines zählt alles auf, woran der dichter alte und junge ritter und damen zu erkennen glaubt.

7 (nach den razos 5) sirventese sind liebeslieder[1]), darunter eine sirventes-canzone, deren zweiter teil von krieg handelt, ein escondig und ein lied, das sich nach 2 strophen vom liebesthema abwendet und die fürsten klassifiziert. (Die letzten beiden nennt auch Diez im gegensatz zu den andern gelehrten nach den handschriften sirventese.)

Zu bemerken ist allerdings, daß Bertran selbst keines seiner 8 liebeslieder bezeichnet, mit ausnahme von XXVIII, dem er den ganz allgemeinen namen chantar gibt, das aber von razo und hss. als sirventes bezeichnet wird, wie ja ebendasselbe mit den sirventesen X und XIX (das mit sicherheit die melodie entlehnt) der fall ist. Da wir aber den razos und den hss. dieselbe glaubwürdigkeit zuerkennen müssen, ist dies ohne bedeutung.

Vielleicht kann man hier einfügen, daß Bertran nr. XXXIX als chan bezeichnet (eine razo hat das lied nicht);

1) Schon Galvani (82) stellt fest, daß die trobadors *vere ed elette canzoni* 'sirventes' genannt hätten.



daß der joglar Maioli (XXXVIII) um eine chanzo bittet: Bertran will die bitte erfüllen, nennt aber das lied in der letzten strophe sirventes (inhalt: joglarsschmähung), und daß nr. XVII (kriegshetze) vom dichter sowohl chanzo als auch sirventes genannt wird (razo: „sirventes“). Das als chanzo bezeichnete lied I (keine razo) muntert zum kriege auf.

Aus diesen fällen geht hervor, daß bei Bertran beide wörter nicht gegensätze sind, sondern daß er, wohl traditionsgemäß, 'chanzo' auf jedes lied anwenden kann, wie wir — wohl in allen sprachen — etwa ein automobil auch 'wagen' nennen können.

So haben wir den merkwürdig anmutenden fall, daß hier der dichter für uns weniger maßgebend ist als die razos und hss.; oder vielmehr: wenn ein lied — wenigstens in dieser zeit — canzone genannt ist, so besagt das nichts über die gattungszugehörigkeit.

Auch bei Wilh. v. Berguedan scheint es bedeutungslos zu sein, ob ein lied vom dichter als canzone bezeichnet ist, da er das gleiche lied (210, 1) canzone und sirventes nennt[1]). Natürlich ist die bezeichnung sirventes stets entscheidend.

Er nennt mit diesem gattungsnamen von 25 (26; vgl. auch Bertoni, Studj di fil. rom. VIII, 431 ff.) liedern überhaupt nur fünf. Hier sind wir geradezu gezwungen, den handschriften zu vertrauen. Die biographie erwähnt nur seine sirventese: „Bons sirventes fetz on disia mals als uns (e bens als altres)[2]) e se vanava de totas las dompas queill soffrian amor.“

---

1) Bartsch, Jahrb. VI, 246a.: „Doch kann der ausdruck (canzone) allgemeiner gefaßt und auch auf das sirventes bezogen werden.“

Oder Jeanroy, Neuphil. Mitt. 1926, s. 130: „Vers la fin du XIIe siècle, la forme de la chanson fut minutieusement réglée. Mais jusque là il en était tout autrement, et le mot, au reste peu usité, était loin d'avoir la précision d'un terme technique.“

Wir haben hier die übergangszeit. So dürfen wir — wenn der ältere gebrauch nicht mitunter böses vorbild war — in diesen dingen den zeitlich späteren razos, biographien, handschriften weniger mißtrauen entgegenbringen.

2) Das eingeklammerte sätzchen läßt hs. A, die keine solchen enthält, fort! Chabaneau setzt hinter *altres* ein semikolon, was sicher nur von dem



Hs. A schließt sie: „et aissi sont escriut dels sieus siruentes“. (Auch das register nennt sie alle als sirventese.)

In den darunter folgenden 12 liedern[1]) handelt Guillem vom verrat seines „schwagers“, „des alten grindkopfes“; er erzählt, wie er mit ihm im turnier zusammentraf, er spottet über dessen hose, die wie die eines bettlers aussähe; er singt über drei zähne, die jener (im turnier?) verlor; er verleumdet den bischof von Urgel, sehr häufig seinen schwager, den „marquis voller trug“, gegen die er mit wenig aussicht auf gewinn, aber voller siegeszuversicht in den krieg zieht.

Er tadelt seinen „schwager mit der glatze“, daß er seinem gaste keine fische vorsetzte, sondern diese versteckte; er bittet den könig, ihn aus dem gefängnis seiner feinde zu befreien; er tadelt dessen unhöfisches, gewalttätiges benehmen den damen gegenüber; er bittet ihn, ihn nicht zu bekriegen; er klagt über sein elend und seine einsamkeit und bittet den könig, ihn wieder in sein lehen einzusetzen. Er preist seine schwägerin; höhnt seinen schwager, „der wie ein alter jude aussieht, der aus der synagoge kommt“ und nachts beim schlafen schnarcht[2]).

Nr. 16 ist ein richtiges minnelied. Bei 14 kann ich die gattungszugehörigkeit nicht feststellen, da das lied nach dem Catalogue des mss. fr. im gegensatz zur angabe Bartschs in hs. I nicht enthalten ist.)

Die razo zu B. de Born XIII zitiert eine strophe über die sache mit Artuset, über die auch Bertran in jenem liede handelt, und sie nennt sie sirventes.

Was für merkwürdige themen sonst noch begegnen, zeigt etwa das von biographie und dichter so genannte sirventes des Ugo de Mataplana *D'un sirventes m'es pres talens* an

---

gedanken diktiert ist, daß man das folgende nicht in sirventesen tun könne. Vgl. s. 48 a. 1.

1) Nr. 1, 2, 7, 8, 11, 12, 16, 17, 18, 19, 20, 21. I nennt eben dieselben, dazu noch 5 und 6.

2) Daß die angriffe auf seinen schwager nicht immer von ernstem haß diktiert sind, scheint auch daraus hervorzugehen, daß er ihm bei seinem tode ein warm empfundenes klagelied widmet.

Raim. de Miraval, seinen freund, in dem er ihm rät, seine frau wieder bei sich aufzunehmen, die — mit seiner einwilligung — mit einem andern durchgegangen war: er dürfe nichts dagegen haben, wenn sie dichtet und liebhaber hat. Raim. de Miraval antwortet in einem (von der handschrift so bezeichneten) sirventes *Gran mestiers*.

Oder die recht eigentümliche liebesangelegenheit mit der frau Aia (Ena), wegen der drei oder gar vier (von den dichtern bzw. biographien und handschriften so genannte) sirventese gedichtet wurden: „N'Aia dis al cavallier Cornil qu'ella non l'amaria, si el no la cornava el cul". Herr Bernart de Cornil weigerte sich. Raim. de Durfort 1 und Truc Malec 1 (beide nennen ihr lied 'sirv'.) ergriffen partei für die dame, Arn. Daniel I für herrn Bernart. (Appel, Raïmb. 79 a. spricht dieses lied dem Arn. Escolier zu. Möglicherweise sind alle drei (vier) vor 1173 entstanden; wenn nämlich, wie Kolsen, ZrP 41, 545 will, Raïmbauts von Aur. *no-sai-que-s'es* sich darauf bezieht.) Es ist kaum anzunehmen, daß diese spaßigen, aber für unseren geschmack etwas derben sirventese ernst gemeint waren![1])

Oder schließlich Bertran Carbonel 82, 17 (Appel, Ined. 78): aufforderung zum wetttrinken.

Was die gebräuchlichsten themen sind, sehe man etwa bei Diez, P. 185: „Diese gattung bewegt sich in sehr großem wirkungskreise; sie behandelt alle gegenstände mit ausnahme der liebe und der religion"[2]). Dieselbe meinung begegnet häufig, z. b. bei Fauriel.

Diezens e i n t e i l u n g berücksichtigt nur die häufigsten themen: 1. politisches (kreuzlied, klagelied, historisches rüge-

1) Wir haben also eine art joc-partit vor uns. So scheinen sich mitunter sirventes und tenzone zu berühren. In der tat wird etwa der liederwechsel P. Rog. — R. d'Aur. und viele der zusammengehörigen sirventese Garin d'Apchier — Torcafol in einer handschrift als *tenzo* bezeichnet; ebenso nennt sie Garin einmal selbst: Gr. 162, 5, z. 10. Das obenerwähnte sirv. 447, 1 (Turc Malec) scheint sogar von zwei verfassern herzurühren; vgl. zu der attributionsfrage der drei lieder Kolsen, ZrP 41, 542.

2) Daß die letztere auch thema des sirventes sein kann, bewies nach der Doctrina und Tobler Lowinsky 237ff.



lied), 2. persönliches, 3. moralisches sirventes. Ähnlich teilt schon Raynouard ein, etwas anders Fauriel. Diese unterteilungen kehren in allen literaturgeschichten wieder.

Nickel zählt unter den rubriken: politisches sirventes, lob- und scheltlieder, kreuzlieder, religiöse gedichte, sirventese über das höfische leben, vielfarbige themen aus der mitte des begriffes auf.

Übrigens mag es ja sein, daß sich in der späteren zeit der gebrauch dahin festlegte, daß einem minnelied eigentlich eine neue melodie als ästhetisch befriedigender gebühre (vielleicht ging auch das liebeslied in die musikkunst über, weil man bei diesen konventionellen verhältnissen nichts neues mehr sagen konnte) und daß deswegen dieses thema im sirventes selten wurde.

Um das zu untersuchen, genügen natürlich die ausgaben nicht, und man müßte das gesamte material der handschriften prüfen.

Die stelle Bertrans de Born, die Pellegrini (Giorn. stor. della letterat. ital. XXII, 93) anführt, um zu beweisen, daß das sirventes die liebe nicht behandeln kann (Qu'om ses dompna no pot far d'amor chan / Mas sirventes farai fresc e novelh) besagt nur, daß das sirventes im gegensatz zu dem *chan d'amor* (!) nicht von der liebe zu handeln braucht, vielleicht auch, daß die fähigkeit, melodien zu finden, wie so viele fähigkeiten und tugenden als aus einem liebesfreudigen herzen quellend gedacht wird. Dasselbe, weiter nichts, scheinen auch die stellen MW I, 362, 365 (Levy, G. Fig. 16/17) auszudrücken.

Vielleicht genügen die oben angeführten beispiele, um zu zeigen, daß der inhalt nicht das charakteristische an der gattung sein kann. Was bleibt da weiter übrig als die form?[1]

1) Auffällig ist, beim sirventes wie bei den einfachen kontrafakten (ZrP 39, 334, Gennrich), daß sich immer nur einzelne dichter und diese fast ausschließlich auf diesem gebiete betätigen. Das ist kaum anders zu erklären als durch fehlende musikalische begabung. Damit fällt der einwand, den man machen könnte: es sei doch diese tatsache beim sirv. auffällig und möglicherweise so zu deuten, daß die hss. und razos bei einzelnen als sirventesdichter bekannten trobadors stereotyp alle lieder sirv. genannt hätten.

Zweiter grund: Das angenommene charakteristikum würde andererseits auch lieder anderer gattungen erfassen. Derselbe stoff, den man bisher als für das sirventes charakteristisch angesehen hat, kehrt in einer anderen gattung wieder, im vers, wie wir schon oben in den poetiken gesagt fanden. Belege dafür erübrigen sich, da einer der hervorragendsten forscher auf diesem gebiet zu demselben ergebnis gelangt ist (A. Jeanroy, Neuphil. Mitt. 1926ff.; Etudes sur l'ancienne poésie provençale).

Er stellt bei der untersuchung des unterschiedes zwischen vers und canzone im großen ganzen zwei perioden fest:

1. Bis gegen ende des 12. jahrhunderts besteht kein unterschied im gebrauch dieser beiden wörter; die bezeichnung vers ist allerdings weit häufiger; ein großer teil des stoffes ist moralisierend.

2. Den beiden wörtern werden zwei getrennte begriffe zugeordnet. „Les pièces didactiques ou satiriques auxquelles on attribua le nom de 'vers', eussent pu tout aussi bien, il est vrai, être qualifiées 'sirventès', mais ce dernier terme avait pris, comme celui de chanso, une signification très précise, peut-être sous l'influence de la fausse étymologie qui le rattachait à servir[1]): on admettait que le sirventès devait être une pièce 'au service' d'une autre, c'est-à-dire astreinte à en reproduire les rimes ou la structure. Le mot de vers fut donc réservé aux pièces qui revêtaient une forme indépendante, et particulièrement à celles qui traitaient de morale" (l. c. 1926, 135).

Auch s. 163 (La forme du vers. Note additionelle) stellt Jeanroy fest: Der vers unterscheidet sich von der canzone durch den inhalt[2]). Vom sirventes unterscheidet ihn nichts, wenn nicht die länge. („Le 'vers' est consacré à la satire

---

1) Daß nicht eine abhängigkeit des brauches der nachahmung von der angenommenen etymologie vorliegt, ist im 1. und 3. kapitel festgestellt (und von vornherein unwahrscheinlich), und daß das sirventes erst in späterer zeit die melodie entlehnte, ist ein irrtum, der nicht die spärlichere überlieferung der ersten zeit in betracht zieht.

2) Auch schon Lowinsky 245—250.

générale ou personnelle, à l'enseignement, à la démonstration; il traite des sujets religieux ou de circonstance."

Da die trennung zwischen vers und canzone gegen ende des 12. jahrhunderts für uns hier gleichgültig ist, könnte man außer Guir. Riquier usw. auch schon Gir. de Bornelh anführen, auf den wir sogleich noch zurückkommen, oder etwa das mißgeschick, das dem Raim. de Miraval widerfuhr: er hat seinen joglar so gut die dichtkunst gelehrt, daß dieser ohne ihn auskommen zu können glaubt: „E fai de mi chanssos[1]) e sirventes / Ab caitius motz mal pauzatz e mal mes usw." (ZrP XIII, 298; vgl. auch Rom. XIX, 397). — Es ist hier nicht mehr der gebrauch des wortes canzo, wie er uns bei B. de Born XVII, XXXVIII, Guill. de Berg. 210, 1 begegnet, sondern es sind zwei getrennte gattungen, die beide denselben inhalt haben (spott- oder schmählieder).

Was soll der unterschied zwischen beiden sein? Das würde fast schon zum beweis genügen.

2. Die bedeutung der melodie.

a) „Sirventese" mit eigener melodie. Nun läßt sich sogar in der tat nachweisen, daß bei diesen eben aufgeführten versen eine neue melodie eigens „komponiert" ist.

Man prüfe etwa Gir. de Bornelh, der wegen seiner moralischen lieder als *poeta rectitudinis* berühmt ist. Von seinen 16[2]) liedern, die zwar ein moralisierendes oder politisches thema behandeln, aber vers oder canzone heißen und auch von den hss., z. b. A I V unter diese rubrik gestellt werden,

---

1) Hier läßt sich kein semikolon zwischen der gattungsbezeichnung und dem inhalt setzen wie s. 43, a. 2.

2) Hierzu zähle ich auch das von Appel (P. R.) veröffentlichte und doch wohl dem Giraut gehörige *Abans qeil blanc pueg*, das Kolsen ohne ausreichenden grund dem P. d'Alv. zuspricht. — Die biographie Girauts erwähnt nur seine chansos. Die razos (es sind 6 überliefert), die sich mit den gattungszuweisungen sichtlich mühe geben (die romanze LV nennen sie nicht chanzo, sondern mit dem allgemeinen namen chantar; die tenzone LVII trägt gar keine bezeichnung), nennen das lied XLV, das Kolsen dem inhalt nach unter die sirventes-canzonen verwies, ebenso wie die beiden moralisierenden lieder LXV und LXXIII, 'canzone'.

kann in keinem falle eine entlehnung der form nachgewiesen werden, während doch nach der wahrscheinlichkeitsrechnung, wenn man etwa B. de B. daneben stellt, wenigstens einige fälle vorkommen müßten[1]).

Allerdings ist auch bei LXXV, dem einzigen liede (ein persönliches sirventes gegen einen joglar), das im text und in den hss. sirventes genannt wird, auch kein vorbild erhalten. Das besagt jedoch nichts; das gegenteil wäre großer zufall.

Dasselbe ist für G. Riquier z. b. von Lowinsky s. 245 nachgewiesen worden. Für die Toulousaner schule vergleiche man Jeanroy, l. c.

Oder man sehe Folquet de Marseille. Handschrift A verzeichnet alle lieder als canzonen. (Auch XII; es ist mir unverständlich, weshalb sich z. 46 *car lor es* auf die melodie beziehen soll. Springers kriterium — Strońsky 86*f. — ist nach dem, was wir s. 38 sagten, nicht anzuwenden. Das schema ist sehr einfach.) Folquet selbst kennt das wort sirventes nicht; auch die 4 razos und die biographie, die 'canzo', 'plainch', 'prezicansa' nennen, erwähnen keine lieder dieser gattung. Er behandelt liebe, klage, kreuzzug (und religiöse themen).

Auch die betrachtung anderer trobadors führte mich zu demselben ergebnis. Man vergleiche übrigens einfach F. W. Maus, der auf s. 1—85 alle lieder mit gleicher form wie P. Card. untersucht. Canzonen begegnen fast nur als ältestes beispiel des betreffenden schemas; bei abweichungen stellt es sich heraus, daß sie entweder unabhängig dasselbe schema haben oder daß das lied in den hss. sirventes genannt ist[2]).

---

1) Das schema von dreien dieser lieder kehrt bei anderen trobadors wieder: LXVII bei mehreren; Maus weist s. 46 nach, daß G. de Born. der erfinder ist. LXIX = Sordel 10, G. Riquier 36, also auch hier ist G. de Born. der erfinder. LXII = P. Vidal 1, hat aber andere reime; die verteilung der männlichen und weiblichen reime ist gerade umgekehrt. Die benutzung der gleichen melodie ist also unwahrscheinlich. Die priorität ist ungewiß.

2) Natürlich wird man mich auf diese weise widerlegen können, daß man die gattung bestimmt nach dem inhalt, und dann fragt, ob das sirventes stets eine alte melodie hat. Aber auch so ist es nicht gelungen: das hauptargument von Maus ist nicht die unvorsichtigkeit, daß er zwei wesens-

b) Sirventese mit entlehnter melodie. Was es bedeutet, daß sich bei den ebenerwähnten liedern (und vielen anderen) in keinem falle eine entlehnung der melodie nachweisen läßt, ist erst zu ermessen, wenn man sirventesdichter daneben hält.

Bei Bertran de Born läßt sich von 14 im text als sirventes bezeichneten liedern mit sicherheit bei VI, XVII (XX), mit wahrscheinlichkeit bei II, XIV, XXVI und wohl auch XL eine entlehnung der melodie nachweisen. Im ganzen haben von seinen 38—39 in hss., razos und biographie sirventes genannten liedern nachweisbar 15—18 keine eigens hergestellte melodie, d. h. zu den ebengenannten kommen noch hinzu VIII, XV, XVI, XVII, XIX, XXI, XXIII, XXXI, XXXVII, XXXVIII (?), XXXIX[1]).

Das ist ein erstaunlich hoher prozentsatz[2]), wenn man die ungeheuren verluste der provenzalischen literatur in betracht zieht. („Sie ist in dem denkbar unvollständigsten zustand überliefert. Keine literatur des mittelalters hat so viele verluste erlitten wie gerade sie“, sagt P. Meyer, Rom. I, 379. Man vergleiche auch Spanke, ZfSL 51, 85.)

Bei Guilhem de Berguedan ergibt die vergleichung der strophenformen nicht viel. Wir erfahren, daß nr. 1, 17, 20 die gleiche form, 1 und 17 auch einen reim gemeinsam haben, daß nr. 18 fast die gleiche — recht komplizierte — form hat wie ein lied des Guir. de Luc (2), eines zeitgenossen Alfons' II. von Aragon, gegen den er seine zwei erhaltenen lieder richtet,

---

notwendige charakteristika annimmt; er stützt sich vielmehr vor allem darauf, daß bei den formen P. Cardenals mitunter auch ein sirventes am zeitlichen anfang einer reihe von gleichen strophenformen steht, das von den anderen nachgeahmt wurde. Warum sollte dies nicht zulässig sein, da es selbst doch die melodie wiederum von einer verlorenen canzone entlehnt haben kann? Wir kennen sogar beispiele, daß ein sirventes der weise eines anderen folgt, vgl. s. 37 (Mönch v. Mont 10).

1) Zu nr. IV vgl. man die behandlung dieses liedes in kap. V.

2) Noch Appel, Bern., CXII a. mußte sagen: „Freilich sind überhaupt merkwürdig wenig fremde strophenformen bei Bertran nachgewiesen.“ Maus s. 91 a. 6 kennt nur drei fälle.

und daß nr. 19 = Arn. de Mar. 8 ist (allerdings ist die stellung eines weiblichen reimes eine andere).

In nr. 7 sagt Guilh. selbst, daß sein lied nach der melodie des herrn Ot de Moncada gesungen wurde, der „ehe noch ein stein zum glockenturm von Vich gesetzt wurde", dichtete; die kathedrale von Vich wurde 1038 geweiht, Otto soll zur zeit Ludwigs des Frommen gelebt haben (Bartsch, Jahrbuch VI, 261).

Nr. 20 sagt, das lied sei *en rim' estraigna* gedichtet. Seltene reime sind es nicht (*ir*, *aigna*, *aia*, *ert*). Es kann doch kaum „seltenes versmaß" gemeint sein, wie Bartsch, l. c. 275 annimmt. Möglicherweise sind es 'fremde', d. h. entlehnte reime.

Diese geringe ausbeute im vergleich zu B. de B. könnte man damit erklären, daß er früher begann, und vor allem seine melodien mit der art seiner vorbilder, damit, daß er wahrscheinlich von uralten dichtern (Otto von Moncada) oder von trobadors jenseits der Pyrenäen wählte, wie dem obenerwähnten G. de Luc, von dem auch nur zwei lieder erhalten sind.

Unbedingt notwendig für unsere these sind solche nachweisungen nicht, da ja allgemein anerkannt wird, daß das sirventes seine form entlehnt. Man vergleiche Suchier, der s. 67 ganz schroff und klar ausspricht, daß dort, wo ein vorbild nicht nachweisbar ist, dieses eben verloren ging; oder die oben zitierte stelle von Jeanroy, oder Lowinsky, der ähnlich wie jener gelehrte s. 248 wenigstens feststellt, daß „in der zeit des niederganges . . . für das sirventes form- und melodieentlehnung zur regel wurde"[1]). Vgl. s. 47 a. 1.

Aus diesem grunde wählte ich die beiden frühesten trobadors aus, bei denen das wort sirventes begegnet. Mir scheint der einzige unterschied zwischen diesen und den späteren

---

1) Erwähnen möchte ich hier, daß fälle, in denen der dichter von seinem liede sagt „en est son cuend' e leri", „en est son gay" usw. (vgl. Levy, G. Fig. 15a, Maus 7) weder bei einer canzone noch bei einem sirv. etwas besagen. Ebenso zu unrecht schließt Maus l. c. aus ausdrücken wie „ farai un novel sirv." usw., daß die melodie neu wäre.



dichtern der zu sein (und das muß man a priori annehmen, nicht das andere), daß für die jüngeren trobadors mehr von dem erhalten ist, was vor ihnen gedichtet wurde und was nachgeahmt werden konnte[1]).

Für P. Cardenal zähle ich etwa 50 fälle (von 70 liedern), in denen Maus eine entlehnung nachweisen konnte: von den vorbildern sind die allermeisten zeitgenossen Bertrans de B. (Man sehe übrigens, für wie viele andere sirventese hier die formentlehnung nachgewiesen wird.)

Der vollständigkeit halber möchte ich noch darauf hinweisen, daß R. de Miravals obenerwähntes sirventes (30) die gleiche form, die gleichen reime und die gleiche strophenzahl hat wie das des Uc de Mataplana, zu dem wiederum das vorbild wohl Raim. de Mir. 14 war. — Und auch die 3 (4) sirventese über frau Aias seltsames verlangen folgen derselben melodie (aber anderen reimen und mitunter vielleicht sogar etwas anderer silbenzahl).

So kann man nach dem gesetz der großen zahl und in anbetracht der großen verluste der provenzalischen literatur mit Suchier und anderen gelehrten annehmen, daß dort, wo eine metrische und musikalische norm nicht nachzuweisen ist, diese verloren ist. Und es ist, wie mir scheint, auf die verschiedenste weise[2]) mit dem gleichen resultat festgestellt, daß

---

1) Vielleicht hat auch der versuch, auch bei liedern, die das gleiche thema hatten wie sirventese, aber trotzdem keine waren, nach melodieentlehnung zu suchen, dazu beigetragen, die notwendigkeit der melodieentlehnung zu leugnen.

2) Durch prüfung verschiedener tatbestände stellten wir unabhängig fest:

1. Der inhalt kann nicht das charakteristische sein:
   a) wegen seiner heterogenität, die nichts einheitliches hat,
   b) weil auch andere gattungen dasselbe thema behandeln;
2. machten wir sehr wahrscheinlich, daß die form das charakteristische unserer gattung ist:
   a) weil sich eine entlehnung der form für einen relativ hohen prozentsatz nachweisen läßt, der unter berücksichtigung der verhältnisse bei den anderen gattungen für 100% der übrigen eine sehr hohe wahrscheinlichkeit für dasselbe ergibt,
   b) weil weiter nichts unterscheidendes bleibt,

das wesen des sirventes seine form ausmacht, daß es keinen stoff gibt, den es nicht behandeln dürfte.

Auf diese weise erledigt sich die frage nach der zugehörigkeit etwa des enueg, des planch, des ensenhamen, des vanto, des religiösen liedes: es sind überschneidungen verschiedener bezeichnungssysteme.

Allerdings, zwei stellen harren noch der aufklärung:

Gaucelm Faidit sagt: „Ab novel cor, ab novel so / Vuolh un nou sirventes bastir“, und die biographie von Guilh. Rainol d'At gibt an: „... e si fez a toz sos sirventes sons nous“.

Dem trobador des ersten zitates ist unser streit um entlehnte und eigens komponierte melodie unbekannt, oder es ist zum mindesten nicht anzunehmen, daß er darauf bezug nehmen will[1]; so wird für ihn schwerlich der ausdruck *novel so*, der möglicherweise nur der parallelität der ausdrucksweise zu liebe gewählt ist, die bedeutung „gegensatz zu entlehnt“ annehmen, sondern einfach bedeuten: dieses sirventes wird auf eine neue melodie gesungen, d. h. auf eine melodie, die noch nicht alt ist (wie die von Otto von Moncada, die aus der zeit Ludwigs des Frommen stammt); daß sie für dieses lied gemacht ist, ist nicht gesagt.

---

c) weil den vers mit dem gleichen inhalt die form von unserer gattung unterscheidet.

Es wäre sogar möglich, an einem einzigen liederpaar, bei dem wir die entstehungszeiten nicht einmal zu wissen brauchten, den ganzen sachverhalt abzuleiten. Ich glaubte es in B. de Born XXI (*Ieu m'escondisc*) — P. Vidal XIV (*Drogoman*) gefunden zu haben:

Drogoman ist nach aussage der hs. I eine canzone, es hat aber einen „politischen“ stoff; Bertrans lied wird sirventes genannt, es handelt von liebe. Wenn aus der ähnlichkeit der reime usw. auf einen zusammenhang in bezug auf die melodie mit sicherheit geschlossen werden kann (natürlich kann uns hier — wie überall — der teufel zufall einen streich spielen) und wenn man weiß, daß die altprovenzalische canzone eine eigene melodie haben muß, so kann man nicht nur das verhältnis der beiden lieder in bezug auf die singweise feststellen (in diesem fall weiß man es voraus), sondern auch von hier aus das charakteristikum unserer ganzen gattung ableiten.

Ich kann jedoch dieses liederpaar leider nicht verwenden, da *Drogoman* in hs. A ebenfalls als sirventes bezeichnet wird.

1) Anders zu werten ist natürlich dieselbe verbindung in den poetiken.



Die zweite stelle kann ich nicht in unbedingt einleuchtender weise erklären und ihre bedeutung und tragweite entscheiden.

Mit der biographie von Uc Brunenc, die besagt: „Trobet cansos bonas, mas non fetz sons“ müßte sich der abfinden, der über die canzone handelt[1]).

Was solche stellen bedeuten, wird wohl erst zu entscheiden sein, wenn wir genaueres wissen über die entstehung aller biographien, über die poetische bildung der verfasser und über das leben der trobadors und ihrer zeitgenossen. Man vergleiche auch die auf s. 37 angegebenen möglichkeiten[2]).

Die lieder Peires III. von Aragon, Peire Salvatges, Roger Bernarts III. von Foix, Bernarts d'Auriac 3, die alle dieselben reime, fast stets auch das gleiche metrum haben, scheinen eine art tenzone zu bilden (Chabaneau 381), obgleich hs. I sie unter die canzonen stellt: sie haben je nur 1, höchstens 2 strophen.

Es ist übrigens bemerkenswert, daß sich bei solchen alleinstehenden coblen des öfteren ein formales vorbild nachweisen läßt.

---

1) Eigentlich ist ja damit noch gar nicht gesagt, daß er sich einer schon vorhandenen melodie bediente! Spanke zeigt ZfSL 51, 589, daß es im französischen durchaus keine seltenheit war, daß die komposition eines liedes ein anderer übernahm; ähnlich bekam das berühmte sonnenlied des Franciscus von Assisi seine melodie von dessen schüler, einem früheren jongleur (Wolf 306/07). — Vielleicht ist aber *son* hier überhaupt nicht 'melodie', sondern auch eine gattung. Man vgl. S.-W. VII, 812 z. b.: Per tot Alvernh' en fan canzos / E serventes, coblas *e sos* / O estribot o retroencha — De n'Archimbaut con ten Flamenca (Flam.[2] 1174). (Nebenbei gesagt: auch hier wieder die verschiedensten gattungen über dasselbe thema!) Ganz geläufig ist diese bedeutung ja beim diminutiv *sonet*. In gleicher weise wird auch bei anderen trobadors hervorgehoben, daß sie sich mit gewissen gattungen wenig oder gar nicht befaßten. Oder es mag auch das wort *canso* lied im allgemeinsten sinne bedeuten.

2) Und selbst wenn wir — als letztem ausweg — zu dem zugeständnis genötigt wären, daß einmal ein Provenzale nicht genau über die gattungen orientiert gewesen sein mag, so hat dies doch bei uns nicht die bedeutung wie etwa bei Diez oder Stengel.



Der einmal begegnende ausdruck *chanzo-sirventes*, der ja wohl auf etwas inhaltliches hinweisen muß[1]), scheint auf die üblich gewordene — und ja wohl von anfang an übliche, vgl. das letzte kapitel — vorzugsweise behandlung gewisser themen bezug zu nehmen[1]), während das ebenfalls nur einmal belegte *chant mesclat* streng genommen weiter nichts bedeutet als ein lied, das einen „gemischten" inhalt hat.

1) Doch sehe ich (im rahmen meiner these) im ganzen fünf verschiedene möglichkeiten, diesen ausdruck zu deuten, die jedoch leider alle nicht zu beweisen sind, da uns unter diesem namen eben nur ein lied (Folquet de Romans III: ein liebeslied mit politischem bruch und entlehnter melodie) überliefert ist. Nur diese eine aporie möchte ich erwähnen: die canzone unterscheidet vom vers der inhalt (liebe), den vers vom sirventes die form: es wäre also durchaus möglich, daß chanso sirventes ein liebessirventes bezeichnet. Ein lied mit zwei verschiedenen themen nennt Serveri 11 nicht sirventes-canzone, sondern *mieia canso e miei vers*.

Bezeichnungen wie *sirventes-descort* (vgl. Palaez, Di un sirventese-descordo di Bonifazio Calvo in Giornale ligustico XVIII (1891), 382ff., auch Car. Michaëlis, Canc. da Ajuda II, 441) sind von modernen gelehrten gebildet, in anlehnung an die nicht bewiesene hypothese, die *chanso-sirventes* und *chanso mesclat* ohne weiteres gleichsetzt. — Gerade diese bildung (*sirventes-descort*) erscheint mir auch deswegen ungerechtfertigt, weil die mehrsprachigkeit im *descort* nur bisweilen und sekundär auftritt. Bonifazio Calvo selbst nennt das lied einfach sirventes.

III. Kapitel.

Die herkunft des sirventes.

Auch dieses kapitel kann sich, wie das vorige, fast jeglicher polemik enthalten, da bisher fast stets die herkunft der gattung, die ihres namens und ihr wesen als ein einziges problem behandelt wurden, so daß wir bei der untersuchung der etymologie verschiedene ansichten und vermutungen über die herkunft der gattung und ihr wesen, die vom gattungsnamen abhängig gemacht wurden, zurückweisen mußten und konnten. Da sie nur daran, nicht aber an einer eigentlichen vorurteilslosen betrachtung der sirventese orientiert sind, brauchen wir hier ebensowenig wie im II. kapitel auf sie einzugehen.

Die hier aufgeführten möglichkeiten der herkunft der gattung sind durchgeprüft worden, nicht weil sie etwa schon vertreten worden wären, sondern weil mir die aporetische methode wegen der neuheit des problems, die aus der erstmaligen sonderung der obenerwähnten drei fragen und aus der neuen auffassung des wesens unserer gattung folgte, geboten erschien.

I. Eine entlehnung oder entscheidende beeinflussung wäre bei einem so feinen unterschiede, der das charakteristikum unserer gattung bildet und der so typisch provenzalisch ist, nur von seiten einer sehr nahestehenden literatur, die sehr genau bekannt ist, möglich. Es käme also höchstens die der volkssprachlichen nebengelagerte mittellateinische literatur in betracht.

Brinkmann stellt s. 83 f. einige von lateinischen dichtern behandelte themen zusammen, die ähnlich in sirventesen



wiederkehren[1]). Er weist auch darauf hin, daß der Archipoeta, ein älterer zeitgenosse Bertrans de Born, einmal nach dem Dauphiné (Vienne; B. de B. lebte in Périgord) verschlagen wurde. Pillet, (Ursprung der altprov. lyrik s. 362) ist geneigt, ihm in bezug auf die herleitung unserer gattung aus solchen lateinischen liedern recht zu geben, doch hält er seinen beweis für zu hastig und oberflächlich[2]). Um das vorkommen solcher stoffe im provenzalischen zu erklären, brauchen wir jedoch diese dichtungen nicht. Es ist selbstverständlich, daß — sobald in einer sprache gedichtet wird — nicht die liebe als einziges thema behandelt wird.

Bedeutsamer ist das vorkommen der übung, sich einer vorhandenen melodie zu bedienen. Sie ist jedoch dort etwas verschiedenes: sie ist ein nicht allzu häufiger sonderfall der parodie, die allerdings außer in humoristischem und heiterem gewande auch bissig, satirisch, tendenziös auftritt. Ihr ist das wesentliche die stilistische abhängigkeit (vgl. die dritte art des seguir!); wenn allerdings sowohl vorbild als auch parodie lieder sind, würde sich der dichter eines der wirkungsvollsten mittel, zu seinem ziele zu gelangen, begeben, wenn er nicht auch die melodie nachahmte. Man vergleiche etwa die lieder des Venantius Fortunatus *Pangue, lingua* und *Vexilla regis prodeunt* (Paul Lehmann, Die parodie im mittelalter, München 1922; man sehe auch Eero Ilvonen, Parodies de thèmes pieux dans la poésie fr. du mâ, s. 3/4, 15 und passim (1—21); vgl. auch unten s. 63).

Eine provenzalische gattung kann sich jedoch daraus nicht herleiten, weil es im lateinischen selbst keine gattung ist und weder die tendenz noch auch nur die möglichkeit hat, eine zu werden. Es wird alles parodiert, nicht nur lieder oder

1) Vgl. auch Lehmann, Parodie 37, Nickel, Sirventes und Spruchdichtung 16, F. Wolf, Lais 119 und besonders 122/3, wo sogar fälle erwähnt werden, bei denen bisweilen die benutzung der melodien von sequenzen möglich ist. Rutherford 81 will das sirventes aus der arabischen poesie ableiten, s. 76 führt er sogar psalmen als in stoff und ton ähnlich auf.

2) Auffällig erscheint ihm auch die geringe zahl der lateinischen kreuzlieder (15 aus ganz Europa!).

andere poetische denkmäler: die Bibel, antike dichter, Vaterunser, Credo, Ave Maria, sterbelitaneien, ordensregeln, dekrete, anschauungen, sitten, gebräuche usw.; Marienlieder werden in wüste kneipgesänge umgebildet. Daraus ergibt sich die seltenheit der für uns verwendbaren fälle, die dazu im gegensatz zum sirventes stilistisch gebunden sind.

Eine andere art sind etwa die von Wolf s. 116 erwähnten geistlichen und weltlichen lieder, die mitunter wahrscheinlich nach dem muster und der melodie von meßprosen verfaßt wurden. Man vergleiche z. b. auch das ebendort auf s. 307 zitierte lateinische, nach der melodie eines deutschen gedichts gesungene Galluslied Ekkehards IV. oder überhaupt den brauch der sequenz, einer vorhandenen melodie einen neugedichteten text zu unterlegen.

Auch hier macht die seltenheit, die inhaltliche bindung oder die unstrophische form die herleitung des fast stets strophischen sirventes zur unmöglichkeit.

Zu denken könnte allerdings etwas anderes geben: daß nämlich Wilhelm von Poitiers XI, eins der ältesten uns überlieferten lieder, die „sirventesthemen" behandeln, nach eigener aussage des dichters *en son lati* gesungen wurde. Doch ehe nicht die mittellateinische philologie das in betracht kommende material gesichtet hat, lassen sich die ausmaße einer — gegenseitigen — beeinflussung nicht absehen.

Über eine genauere behandlung dieser fragen, deren erfolg noch dazu zweifelhaft ist, setzt uns folgender methodischer gedanke hinweg: a priori ist stets eine eigenentwicklung anzunehmen; in diese richtung muß sich zuerst das forschen wenden, und erst, wenn dieses zu keinem ziele führt, darf der gedanke einer entlehnung zu hilfe genommen werden.

Wir sind zu der vermutung, daß das sirventes in den köpfen der Provenzalen selbst entstand, um so mehr berechtigt, als wenigstens der name nicht von anfang an da ist und ja auch die anderen gattungen sich allmählich aus der einen alles enthaltenden, dem vers, herauskristallisieren.

Es ist eigentlich müßig, erwähnungen und beweise für die existenz vorliterarischer lieder zusammenzustellen, die solche



stoffe behandeln, über die in sirventesen vorzugsweise gesungen wurde. Die entstehung der gattung ist von der provenzalischen kunstpoesie abhängig, da das charakteristikum unserer gattung, die entlehnung der form, erst dann als solches angesehen werden konnte, als es vorschrift oder wenigstens üblich wurde, für manche stoffe (minne) eigens eine melodie zu erfinden, als die diese behandelnden gattungen inhaltlich erstarrten und fast nur zum vorwand zur musikalischen betätigung dienten.

Dennoch sei es der vollständigkeit wegen gestattet, kurz einige der wichtigsten erwähnungen provenzalischer oder französischer lieder mit „sirventesstoffen" zu zitieren (größenteils nach Afr. lit.[3], 57 ff., 150 ff.), obgleich wir solche lieder, wenn sie uns aus späterer zeit überliefert sind, im 4. kapitel nicht behandeln.

Gregor von Tours (Hist. Franc. VIII, 1) erzählt, daß bei dem einzug Gunthramms in Orléans 585 auf ihn *laudes* vom volke gesungen wurden.

Das kapitular Childerichs III., ca. 744, in dem verboten wird, *cantica in blasphemiam alterius* zu dichten oder zu singen, wird jedoch wahrscheinlich lateinische lieder meinen. (Der ausdruck erinnert sehr an die sirventesdefinition des Donat.)

Im jahre 911 dichteten die Franzosen nach Benoit von Sainte-More *vers* und *estraboz* auf die feige flucht des grafen Eble von Poitou.

Hierher würden auch die spottlieder gehören, von denen nach Baist (RF XXV, 1908, 628) Ivo von Chartres berichtet — wenn sie nicht etwa lateinisch waren —, welche die *ignominiosa et inhonesta familiaritas Turonensis archiepiscopi et fratris ejus defuncti, multorumque inhoneste viventium* eines archidiakons Johannes zum ziel haben. Das wäre derselbe vorwurf, den die sirventese des Wilhelm von Berguedan dem Pons von Mataplana und anderen machen.

Sehr wahrscheinlich ist, daß auch die *male chançon*[1])

---

1) Bemerkenswert ist, daß das adjektiv sich nicht auf das substantiv (*chançon*), sondern auf dessen inhalt bezieht, wie etwa im provenzalischen:

Roland 1014 (Or guart chascuns que granz cols i empleit, Male chançon ja chantee n'en seit) und 1466 (Male chançon n'en deit estre chantee; ähnlich auch 1474: Que nuls prozdum malvaisement n'en cant) ein lied in lyrischer form ist; derselbe ausdruck begegnet Fierabras 5321 (Gardes male canchons n'en soit de nous cantee) (P. Rajna, Origini 1884 s. 399; er findet auch im germanischen ähnliches).

Die gleichen lieder sind auch gemeint in Aliscans 436 „. . . N'en chanteront en mal cil gogleor . . ." und 452 „. . . Ke ja jugleres, s'il en chante, ne die / Ke j'aie feite traïson ne boidie" (Schuwerack, Charakteristik der Personen i. d. Chançun de Guillelme. Ha. 1913, Roman. Arb. I, s. 115). Andere stellen aus späteren epen (Guill. v. Orange) findet man bei Tobler, Über das volkstümliche epos der Franzosen, Zs. f. Völkerpsychologie IV, 1866, 182, auch in Verm. Beitr. V, 201. L. Olschki, „*Male cançun*", Arch. Rom. VIII, 1925, 325 bringt nur die stellen, in denen der terminus *m. c.* zitiert wird[1]).

Den stoff eines „persönlichen sirventes" haben ebenfalls die von Ordericus Vitalis für das jahr 1124 bezeugten *derisoriae cantiones*, welche Luce de la Barre auf Heinrich I. von England dichtete.

Kreuzlieder kennen wir schon für den ersten kreuzzug; es ist allerdings nur eins in lateinischer sprache erhalten: Jerusalem mirabilis, das Jeanroy (RddM 1899, II. Poésie polit. I) ohne angabe von gründen für ein „echo, wenn nicht gar eine übersetzung eines volkssprachlichen liedes" hält.

---

bonas chansos = richtige liebeslieder; *malas chansos* tadeln die liebe (Stroński 75*).

1) Durch die häufige erwähnung wird der gedanke ausgeschaltet, der sonst möglich wäre, daß nämlich der Rolanddichter meinte: das epos, das doch nun einmal darüber gedichtet wird — es ist, als er dem helden das wort in den mund legt, schon tausend zeilen lang! — soll ihn nicht in schlechtem lichte erscheinen lassen, wie ja auch B. de Born den kämpfern die möglichkeit in aussicht stellt, sich den ruhm der epenhelden zu erwerben: „Si qu'apres nos en chan hom de la gesta." Lob in lyrischer form scheint jedoch die *lauzor* des Gauc. Faid. zu sein: Gr. 167, 58, Kolsen, Dichtungen 185 z. 64; in der anmerkung setzt der herausgeber beide irrtümlicherweise gleich.

Aus Frankreich kennen wir nur den refrain der sog. *Chanson d'oltree.* Ob es in provenzalischer sprache solche lieder gegeben hat, darüber sind die meinungen der gelehrten geteilt; die mehrzahl lehnt wohl die annahme ihrer existenz ab.

Lobgedichte auf heilige übertrug z. b. der kanonikus Tetbald de Vernon aus Rouen vor 1053 aus dem lateinischen nach Wolf o. c. 117/18 — in wirklichkeit freilich *gesta sanctorum* (G. Paris, Alexius, s. 43f.).

Über die melodie dieser lieder können wir nichts aussagen. Möglich ist mitunter — wie beim volkslied überhaupt — die entlehnung der melodie. Es besteht dazu kein zwang oder auch nur ein solcher brauch[1]). Jedenfalls fand keine entlehnung der reime statt. Inwieweit in dieser wohl ganz seltenen art, die wahllos und zufällig die melodie entlehnt, später noch gedichtet wurde, ist kaum zu sagen.

Der form und dem strophenschema nach ist sie mitunter möglich. Erinnert sei daran, daß etwa abab und aabb sehr gut auf dieselbe melodie gesungen werden kann; man vergleiche kapitel II, s. 37ff.

Auch die möglichkeit, verschieden lange zeilen auf die gleiche melodie zu singen, erschwert das erkennen der musikalischen zusammengehörigkeit, so daß wir den nachweis dem zufall verdanken müssen; man vergleiche ebenfalls das II. kapitel. Das auffälligste beispiel ist das — allerdings lateinische — Galluslied, dessen silbenzahlen zwischen 13 und 17 schwanken (F. Wolf 307, auch 120); und auch das volkslied bietet reichlich beispiele, daß es für die melodie auf die metrische form gar nicht ankommt. Man zähle etwa am einfachsten die zeilenlängen der versionen des liedes von der vergifteten marquise nach (druckstellen angegeben bei Doncieux, Le romancéro populaire de la France, P. 1904, s. 295).

So ist es unmöglich, alle fälle, bei denen nur die benutzung einer vorhandenen melodie vorliegen könnte, zu

1) Anders: Spanke, ZfSL 51, 1928, s. 88: „Die uns, wenn auch leider verschollene, so doch erschließbare lyrik der zeit vor 1100 war sicher an ganz wenige, feststehende formen (vielleicht auch melodien) gebunden.“



finden[1]). Der innere bau (sinnesabschnitte), die länge der tornada usw. sind wenig zu verwerten aus gründen der wahrscheinlichkeitsrechnung und solchen, die — als ein den melodien selbst innewohnendes streben — die zahl der aufbaumöglichkeiten einer melodie beschränken. Außerdem gehen sie häufig gar nicht einmal parallel. Vgl. auch s. 40.

Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß sie in größerer zahl vorhanden sind, da diese volksliedhafte, wahllose entlehnung der melodie den künstlerischen ansichten der trobadors widerspricht. Wenn sie zur norm wird, müssen besondere gründe vorliegen.

II. Als veranlassung zur benutzung einer vorhandenen melodie, zur behandlung eines liedes als kontrafakt drängen sich verschiedene vermutungen auf:

1. Es soll keine eigentliche kunstübung (= musik) sein, sondern eine mitteilung; eine bekannte und schon weit verbreitete melodie wird gewählt, damit auf ihren flügeln ein zum bekanntwerden bestimmter text sich in alle lande schwingt. Diese praktische bedeutung des sirventes wird des öfteren betont (z. b. B. de Born VI, XIX, XXV; sehr eindringlich wird dieser wunsch noch im 14. jahrhundert ausgedrückt in der *complancha* auf den Tod Roberts v. Neapel, Bartsch, Chrest. 400).

Doch können wir das nicht benutzen, um die entstehung der gattung zu erklären, obgleich es sicher nicht selten stattgefunden hat[2]), a) weil wir nichts nachweisen können und b) weil das sirventes in den allermeisten fällen auch die reime entlehnt; ferner c) weil auch die gleichen themen im vers mit neuer melodie begegnen und d) weil viele wirkliche sirventese gar nicht bekannter werden sollen als etwa canzonen; im gegenteil wollten die trobadors gar nicht, daß jeder ihr lied singt: sie wollten verdienen mit dem vorsingen, mit dem verkauf an

---

1) Ich möchte an dieser stelle auch hinweisen auf Tiersot, Hist. de la chanson pop. en Fr., P. 1889, s. VII (auch etwa 360) und Galino, Musique et versification fr. au mâ. Diss. L. 1891, s. 9.

2) Möglicherweise könnte hierher etwa das „kreuzlied" Wilhelms von Poitiers gehören.

joglare. Es mag mitunter mitgewirkt haben, mag mitunter dem trobador erwünscht gekommen sein, aber unsere gattung ist nicht daraus entstanden.

2. Ein anderer grund der entlehnung der melodie könnte im brauch der parodie zu suchen sein. Die wenigen erhaltenen altprovenzalischen beispiele sind erwähnt bei Maus, s. 23, 33, 36, 75, 91. Dazu kommen die parodien (anonyme coblen) der hs. G (f. 128—130)[1]). Wahrscheinlicher ist hier allerdings häufig, wie z. b. bei Guill. Figueiras Romsirventes (II), das auf die melodie eines Marienliedes gesungen wurde (Levy, G. F. 23), daß die nachahmung aus dem sirventesgebrauch hervorging und die wahl des vorbildes nur einen besonderen reiz hinzufügte. Französische parodien mit gleicher melodie findet man bei Eero Ilvonen, Parodies de thèmes pieux dans la poésie fr. du mâ. P. 1914 passim; auch wohl bei Fr. Novati, La parodia sacra nelle letterature moderne in Studi critici e letterari, Torino 1889, s. 267ff.

3. Ein dritter grund könnte die übertragung (übersetzung oder nachdichtung) aus einer andern sprache sein, wobei naturgemäß nach möglichkeit die melodie beibehalten wird. Dies begegnet schon in der Eulaliasequenz (Afr. lit. 47; zuerst wohl Wolf 117), auch etwa die altfranzösische pastourelle *Pour conforter mon courage* (Renaud 19) = motett *Crescens incredulitas* (Spanke, l. c. 113). Den umgekehrten fall (übertragung ins lateinische unter beibehaltung derselben melodie) sehen wir Wolf 307, wobei sogar der zweck der übertragung nur ist, *ut tam dulcis melodia latine luderet.*

4. Weit häufiger sind fälle, in denen bei der antwort auf ein lied dieselbe reimstellung und — wie bei der tenzone — dieselbe melodie verwandt wird. Beispiele findet man auf s. 40. Hinzufügen möchte ich hier, daß das dritte paar der antwortreihe Sordel — P. Bremon, 437,28—330,9 nicht mehr die gleiche metrische form hat, obgleich es zusammenzugehören

1) Vgl. auch Appel, Bern. CVIII. — Vielleicht meint Marcabru XXXIII, 9 „Mas menut trobador bergau / Entrebesquill / Mi tornon mon chant en badau / E·n fant gratill“ parodien auf seine lieder.

scheint (Schultz-Gora, Archiv 93, 126, Bertoni und Jeanroy, AdM 28, 269—315). Ebenso holt der liederstreit Garin d'Apchier — Torcafol (Witthoeft 12—22), der in sirventesen stattfand, die melodien meist nicht vom gegner — wie 16, 17 —, sondern sonst irgendwo her, z. b. von P. Vid., P. Card., R. de Vaqu. usw. Daher weise ich auch hier auf die anm. von s. 65 hin.

Einige andere beispiele findet man noch Archiv 93, s. 123ff.

Übrigens kann — besonders später — die antwort auch die reime entlehnen, wie etwa die erwiderung der Gormonda auf Guill. Figueiras Romsirventes (II); Diez, der dies die regel nennt, hat wohl die späteren verhältnisse im auge.

Mitunter werden sogar die reimwörter wiederholt, z. b. in der antwort Aimerics de Belenoi 21 auf das schmähgedicht Alberts von Sestaron 13; merkwürdigerweise stellt jedoch die hs. A beide unter die canzonen.

Ob diese melodieentlehnung in der antwort vom sirventesbrauch beeinflußt wurde oder ob unsere erste oder auch die zweite aporie hineinspielt, wobei für eine antwort die wahl des vorbildes besonders nahe liegt, oder ob schließlich einige fälle sogar der reimentlehnung damit zu erklären sind, daß der trobador eine besondere schwierigkeit überwinden, sich in derselben lage befinden will wie der dichter, dem er antwortet — es werden ja mitunter sogar die reimwörter wiederholt — ist nicht zu entscheiden. Wahrscheinlich werden alle drei fälle mitunter vorkommen.

III. Dies alles[1]) führte jedoch nicht — oder wenigstens nicht allein — zur entstehung unserer gattung. Es mußte noch etwas anderes hinzukommen; denn obgleich sich aus fall 1 und 4 sehr leicht ein allgemeiner brauch und eine vor-

---

1) Jeanroy, Neuphil. Mitteil. 1926, s. 135 meint allerdings, daß die übung der musikentlehnung in unserer gattung erst nachträglich, vielleicht unter dem einflusse der falschen etymologie, entstanden sei. Vgl. dazu unser I. und II. kapitel.



zugsweise bindung an bestimmte themen entwickeln konnte[1]), sind wir in der lage, bei sehr vielen, und sogar bei vielen der ersten lieder, die die bezeichnung sirventes tragen, nachzuweisen, daß sie nicht nur sich einer andern melodie bedienen, sondern daß sie sogar die reime des vorbilds benutzen.

Das läßt sich kaum als die zur besonderen künstelei weiterentwickelten fälle von II. erklären, da es sich zwar mit 2 und 4 vereinen würde, aber mit dem sicher häufigeren fall 1 in entschiedenem widerspruch steht, wo doch gerade die sonst übliche künstelei der form vermieden wird.

Das sirventes, das meist die reime entlehnt, hat wohl eine andere erklärung:

Es ist auffällig, daß die generation, die den namen sirventes erfindet, fast nur persönliche und politische sirventese kennt. Das moralische ist sehr selten; ich kenne hier nur B. de Born XXII, während die moralischen lieder anderer, Girauts de Bornelh, Peire Vidals, A. Daniels usw. keine sirventese sind.

Sollte man — gegen alle wahrscheinlichkeitslehren — annehmen wollen, daß sämtliche moralischen sirventese dieser zeit verloren gegangen sind, so würde man doch über die annahme nicht hinweg können, daß sie eben in sehr geringer anzahl vorhanden waren.

Nun werden wir im folgenden kapitel sehen, daß schon bei Marcabru sich eine eigentümlichkeit zeigt, die sich bei fast allen trobadors wiederfindet: ein unvermittelter themawechsel, der „bruch“. Nach diesem begegnet merkwürdigerweise ebenfalls meist nur „politik“ und persönliches. Der dichter hatte — wie bei uns am ende eines vortrags eine bitte im öffentlichen interesse ausgesprochen oder nach der predigt die aufgebote verlesen oder die bestimmung der kollekte verkündigt werden — noch etwas zu sagen, worüber er aus irgend-

---

1) Die sich aber sehr schwer auf andere themen übertragen ließe!

Es bestand außerdem bei diesen bestimmten themen niemals eine vorschrift, sie auf eine alte melodie zu singen und auch in der antwort bedienen sich Bernart Marti *D'entier* (auf Peire d'Alvernhe III), Marc. XI (auf Alegret) einer andern.

einem grunde kein neues, vollständiges gedicht machen wollte oder zu können glaubte. Ich werde einige beispiele zusammenstellen:

Marcabru:

VIII (moral. lied): str. XI handelt von krieg. — IX (moral.) str. VII/IX sind „politisch“: sie loben und warnen des dichters gönner. — XXI (moral.): str. VII schilt auf die kreuzfahrer. — XXXVIII (moral.): str. VIII: fürbitte bei Gott für herrn Guiscard, IX schilt (persönlich) auf einen baron.

Cercamon:

V (minne): str. IV ff. haben einen moralischen gegenstand, str. VIII handelt vom kreuzzug.

(Bei Jaufre Rudel I (liebe) ist wohl die überleitung zum kreuzzugsthema der gegensatz.)

P. d'Alvernhe:

X (polit.): str. IV/V haben das thema eines persönlichen sirventes. — XI (persönl. angelegenheit): str. V/VI: politik. — XIV (mesura): VII/XII persönliche angelegenheit. — Auch III, str. VI/VII kann man mit sehr großer wahrscheinlichkeit trotz ihrer schweren verständlichkeit als bruch fassen (rel. thema).

B. de Venzac:

1 und 3 (moral.): letzte strophe und tornada: persönliches und politischer wunsch (allerdings envoimäßig eingeleitet). — 5 (moral.): str. VII kreuzzug, VIII: persönliche angelegenheit, technische schlußstrophe. — Auch später noch:

G. de Bornelh[1]):

Im minneliede: XXXI str. VI lobt die tüchtigkeit des königs von Aragon. — XLIV, VIII: „politik“ mit moralischen

1) In der ersten zeit scheint ein themawechsel den hörern selbstverständlich zu sein. Spätere dichter (G. de Born., P. Vid., B. de Born) machen häufig auf ihn aufmerksam („Ar vir mon chan“ usw.). Raimon Vidal tadelt den brauch, zwei gegenstände in einem liede zu behandeln.



tendenzen. — LI, VI: kreuzzug. — Vielleicht kann man hierzu auch die VI. strophe von XXXVIII rechnen, die jedoch ebenso gut als envoistrophe anzusehen ist.

Oder im moralischen liede: LXXIII, V/VI: lob Richards.

P. Vidal

(er beginnt ebenfalls meist mit einem minnethema)[1]:

XI, str. III: moral. thema, IV/VI: selbstlob. — XV, III: persönliches, IV/VI: politisches thema (VII: allerdings wieder minne). — XVI, VII: kreuzzug. — XVIII, VII: kreuzzug. — XXIII, VI/VII: politik. — XXIV, VII: kreuzzug. — XXVI, VI: moralisches thema. — XXVIII, VI: persönliches lob. — XLIII, VIII/IX: politik und eigene angelegenheit.

Pons von Capdoill:

Unecht IV (372, 2), str. V und torn. loben einen fürsten.

Arnaut Daniel:

XII, str. VII, XVII, str. VI schelten die verleumder.

Folquet de Marseille:

X, str. V, XVIII, str. V haben ohne übergang einen sirventesstoff.

Als letztes beispiel:

Bertran de Born:

IV, str. I, II liebe, III politik, IV persönliche angelegenheit, V politik, VI, VII persönliche angelegenheit, zwei geleite: politik. — XV, VI persönliches thema. — XXI, I/II: minne, der rest politik (kreuzzug). — XXII, das moralische sirventes: VI und torn.: politik. — XXVIII (liebe): IV ff. moralisches thema. — XXXIII (liebe): III ff. teilen die fürsten nach ihren neigungen in klassen ein. — XXXVI (persönliches thema): III ff. politik (kreuzzug). — XXXVII (per-

1) Daß diese art eine neuerung Peires ist, wie Pätzold s. 77 annimmt, ist durch nichts wahrscheinlich gemacht, da doch wenigstens der bruch vor ihm so häufig ist.



sönliches thema): IV (letzte erhaltene strophe) eigene angelegenheit[1]).

Diese beispiele ließen sich sehr vermehren; es wäre zwecklos, da sie — außer den ältesten — nur die weite verbreitung dieses bruches zeigen sollen, denn es gab zweifellos sirventese vor den zweiten Girauts von Bornelh oder P. Vidals, und gleichzeitige sind erhalten. Die aufgeführten lieder sind gewissermaßen die ältere art, von der wir — wenn überhaupt mehr überliefert wäre — auch beispiele von zeitgenossen und vielleicht sogar vorgängern Marcabrus und Cercamons besitzen würden.

Später nennt Folquet de Romans sein lied III, das ebenfalls hierher gehören würde, *chanson-sirventes* und Perdigon (AdM XXI, 153, 312) sein liebeslied nr. V, das in der v. strophe von „politik“ (lob eines königs) handelt, *chan mesclat*. Diese beiden sind aber die einzigen beispiele einer besonderen bezeichnung der lieder mit einem gedanklichen bruch. Auffällig ist, daß es kaum ein lied dieser art gibt, das nicht durchgehende reime hätte.

Gedichte, die ohne eine gedankliche verknüpfung von einem gänzlich heterogenen thema reden, begegnen, worauf Zenker, P. d'Alv., aufmerksam macht, in der arabischen poesie[2]). Zur erklärung des provenzalischen brauches brauchen wir diese jedoch nicht. Er ergab sich zum teil von selbst aus den verhältnissen, zum allergrößten teil aber aus der erweiterung einer art der tornada, des envoi, das anfangs über das bloße geleit hinaus lob oder tadel enthielt, dann

---

1) Eine andere art des bruches, nach dem ein anderes thema derselben kategorie folgt, begegnet ebenfalls mitunter; sie ist jedoch hier nicht angeführt, weil — wenigstens bisweilen — die frage offen bleibt, ob nicht die Provenzalen eine gewisse gedankliche verknüpfung gesehen haben mögen, die uns verborgen bleibt. Zur erklärung der herkunft unserer gattung ist sie jedoch kaum zu verwenden, da hier nicht so leicht eine abtrennung vorgenommen werden wird.

2) Vgl. auch Singer, Arabische und europäische poesie im mittelalter (Abh. der preuß. Akad. der Wiss., jgg. 1928, philos.-philol. klasse nr. 13), der auf s. 28f. die sirventescanzone aus der arabischen kasside ableiten will.

aber immer mehr in sich aufnahm und häufig (als sogenannte tornadenstrophe) mehr als eine vollständige strophe füllt[1]).

---

1) Diese erweiterung wurde dadurch erleichtert, daß in sehr vielen provenzalischen gedichten der gedankengang unruhig bewegt ist und sehr selten eine einheitliche grundidee erkennen läßt. „Les troubadours ignorent absolument“, sagt Jeanroy, Neuphil. Mitt. 1928, 229, vielleicht etwas zu scharf, „ce qu'est un tout logiquement agencé; ils ont à aucun degré l'art de grouper autour d'une idée centrale les idées accessoires propres à l'éclairer; ou plutôt ils semblent ne s'en préoccuper nullement . . . Que les sentiments exprimés soient contradictoires, cela même importe peu aux troubadours; ils les déroulent devant nous avec une indifférence qui déconcerte; on dirait un kaléidoscope où se succèdent sans transition des images disparates“.

Man möchte gern mit Vossler und andern glauben, daß dem Provenzalen die einheit eines liedes eine metrisch-musikalische (durchgehende reime usw.) wäre (ähnlich schon G. Paris, Mél. p. p. M. Roques, 1912, s. 513). Doch möchte ich darauf hinweisen, daß auch andere geistesäußerungen der zeit, etwa predigten (Röhricht, Zs. f. Kirchengesch. VI, 1884, s. 551), die nicht durch den vers zusammengehalten waren, in ähnlicher weise nicht die geringste spur einer disposition erkennen lassen. Wechssler 103 sucht die zusammenhanglosigkeit und sogar widersprüche in trobadorgedichten psychologisch zu erklären.

Man denke auch an die bei den Provenzalen so häufigen aufzählungsgedichte („strophenkreis“ nennt diese erscheinung Saran, Hartmann von Aue, Ha. 89, s. 83. Für den deutschen minnesang vgl. Günther Müller, Studien zum formproblem des minnesangs, Deutsche Vierteljahrsschrift I, 71) bei denen jede strophe für sich stehen, aber auch ebensogut jede strophe fehlen kann.

Ich möchte die aufmerksamkeit des lesers auch auf eine andere art von zusammenhanglosigkeit lenken, die von vornherein durch die art der darbietung der trobadorgedichte bedingt ist: die einleitungen (vgl. dazu auch Franz 14ff.), in denen der dichter sein auftreten begründet oder auch nur ankündigt oder sich einführt, da ihm ja weder programm noch ansager zur verfügung steht. Die überleitung zu dem eigentlichen gedicht ist meist nur formal und konventionell, wie ja der sogenannte natureingang selbst auch, oder sie existiert überhaupt nicht (ein schönes beispiel ist P. d'Alv. XIII). Zwei strophen einleitung ohne überleitung hat etwa R. d'Aur. 4, drei oder vier P. d'Alv. XI. Vielfach wird nur das singen, nicht der gegenstand, begründet, z. b. Marc. XXXIX (irrtümlicherweise meint Franz, der natureingang gehe in das allegorische bild über).

Ähnlich ist es mit dem beschluß der lieder. Der sänger kann nicht plötzlich und ohne vorbereitung abtreten; er muß auf den schluß hinweisen, vor allem, da ja nicht ein gegenstand behandelt wird, wobei der hörer aus dem gehörten selbst feststellen kann, wann er erschöpft ist oder sonst das lied ein in sich geschlossenes ganzes bildet. Diese art tritt uns besonders ausgeprägt bei



Dafür, daß solche erweiterung möglich ist und ein zweites thema nach dem bruch bilden kann, sprechen unter anderem auch die folgenden beispiele:

Bei P. Vidal handelt sehr häufig nur die tornada ohne jeden zusammenhang mit dem liede und ohne envoi zu sein, von „politik", z. b. XXV.

Oder Perdigon II, torn. 1, oder R. d'Aur. 22 torn. 2. Es gibt ganze tornadenstrophen etwa bei B. de Venzac (323,6, 71,1, 71,3); B. de Born XI, anhang II; die letzten strophen von XIII und XIV umfassen je zwei verschiedene geleite; Pons v. Capdoill anh. IV; Arnaut Daniel IX usw.

Schon Marcabru können wir heranziehen: XIIbis und XXII: je zwei tornaden ermahnen zum kreuzzug; XXXVI: die tornada lobt herrn Alfons, wenn er den gesicherten frieden hält. Nr. IV hat eine geleitstrophe und ein geleit, die von einer persönlichen angelegenheit handeln; eine andere geleitstrophe wurde von ihm selbst abgetrennt. Eine geleitstrophe haben etwa auch XV (an Jaufre Rudel und die kreuzfahrer) und XXXIV (spottet über G. de Cabreira). Überhaupt ist bei fast jedem „politischen" teil bei Marcabru die herkunft aus dem envoi deutlich zu erkennen, sei es, daß er einen gönner anredet, sei es, daß er ihn lobt oder ihm schmeichelt oder gar bettelt, um eine größere belohnung für das lied zu erlangen. Ähnlich verhält es sich mit den brüchen bei B. de Venzac u. a.

So könnte die gewohnheit des bruches entstanden sein[1]).

Bern. de Venzac entgegen (angelegt schon bei W. v. Poit., Marcabru, P. d'Alv. usw.).

Hier müßte man auch die sog. technischen schlußstrophen erwähnen, in denen die dichter sich und ihr lied rühmen, wie etwa W. v. Poit. VII, str. 7, Marc. XXXIII, str. 9, die vielleicht in ähnlicher weise wie die später behandelten teile „nach dem bruch" abgetrennt werden konnten, die wir aber, weil sie häufig doch in einem gewissen zusammenhang mit dem lied stehen, nicht im folgenden kapitel behandeln.

Auch lieder mit deutlicher zweiteilung wären hier vielleicht zu nennen, wie etwa W. v. P. VI oder Marcabru XVI.

1) Etwas anderes ist der umgekehrte fall, daß ein lied mit einem sirventesthema beginnt, um dann zur minne überzugehen. Nichts ist natürlicher als diese art: 1. aus analogie zu den oben behandelten liedern und 2. weil die

Als nun der zweite teil auf mehrere strophen verlängert war, war es möglich, ihn auch allein zu singen. Dies ist schon a priori wahrscheinlich, da er ja durch nichts an das lied gebunden war[1]). Daß es wirklich geschehen ist, erscheint durch folgende beispiele bewiesen:

1. Bertran de Born XX und XXXVI, wo bei dem ersten liede der erste teil fehlt, bei dem zweiten der größte teil des zweiten teiles, und wo es sich schließlich herausstellt, daß das ganze nur ein lied bildet. Ähnlich liegen die verhältnisse bei nr. XIX. Man lese über beide fälle im V. kapitel nach.

2. Es existieren bruchstücke wie etwa Bertran de Born XVIII, XXVII, XXIX, oder vielleicht P. von Capdoill X: 3 liebesstrophen, dahinter in der einzigen handschrift eine halbe leere spalte; ebenso XXI: 4 strophen sind in einer hs. erhalten, die reimstellung zeigt, daß eine oder wahrscheinlich zwei strophen fehlen (Napolski 34). So wird es sicher mehr fälle geben, wo das fehlen von strophen sich nicht nachweisen läßt, etwa viele bemerkenswert kurze sirventese von W. v. Berguedan, Hugo von Mataplana usw., oder die beiden lieder von Peire de Valeira (I und II), die je aus nur zwei liebesstrophen bestehen (Class. fr. 39) usw. usw.[2])). Die politischen

liebe ja überhaupt das hauptthema der trobadors war. Wie die behandlung der musik war, ist nicht zu entscheiden. Es werden wohl beide möglichkeiten begegnen; Peire Vidal XLV gibt z. 2 selbst an, daß das lied auf eine neue melodie gesungen wurde; das lied behandelt nacheinander fürstenlob, selbstlob, politik, liebe. Weil aber einem liebesthema als ästhetisch befriedigender eine neue melodie gebühre, konnten wohl in anlehnung an diese fälle nur seltener liebessirventese entstehen.

1) Diez LW, einleitung s. X, sagt, nachdem er die behandlung von zwei themen in einem liede als kunstwidrig, als handgreiflichen verstoß gegen die regeln der komposition getadelt hat, von P. Vidal: „Besser hätte er zwei gedichte aus einem gemacht."

2) Daß zu den zeiten Bertrans de Born eine gewisse norm, wenn nicht gar regel, in der strophenzahl bestand, ist ersichtlich 1. aus den liedern selbst, 2. daraus, daß er, wenn ein lied (XIX) mit nur fünf strophen schließt, sich entschuldigt, daß er keine reime mehr findet.

Allerdings ist meist nicht sicher, ob wirklich die abteilung in der kerbe eines bruchs geschah; es ist aber wahrscheinlich wegen der fälle bei Marcabru,



strophen bei Marcabru z. b. wären uns ja auch beinahe verloren: sie sind meist nur in einer (oder zwei) handschriften enthalten. Ebenso ist es etwa bei Gauc. Faidit 167, 58. (Die zweite hälfte (kreuzthema) steht nur in zwei von 5 hss.: Atti delle Acad. zu Padova, N. S. 26, 76), Bern. de Venz. 323,5 (= Bern. Marti, app. I; str. VII steht nicht in der sonst guten hs. R) u. a. m. Vielleicht gehört auch hierher P. d'Alv. XIII, möglicherweise Perdigon IX. Als solche bruchstücke sind auch viele alleinstehende coblen anzusehen, vgl. s. 74 a. 1.

3. Man hat — in engerer anlehnung an diese fälle — von vornherein sog. halbsirventese gedichtet. Mir sind drei beispiele bekannt, bei denen es mit sicherheit der fall ist (naturgemäß ist das kaum anders festzustellen als durch zufällige angabe des dichters selbst):

B. de Born 80, 25: 3 strophen, 1 geleit,
Dalfinet 120, 1: 3 strophen, 1 geleit,
Raimon de la Tors 410, 3: 3 strophen.

Nachahmungen der anderen alleingesungenen hälfte werden die halbcanzonen sein[1]).

Bei solchen trennungen mögen auch neue strophen mit dem thema des alleingesungenen teiles hinzugedichtet worden sein, wie es bei B. de Venz. 5 (= B. Marti, app. I) ziemlich sicher ist (hs. E überliefert den teil nach dem bruch um eine apokryphe strophe vermehrt); und vielleicht wurden die ersten sirventese beim vortrag mitunter sogleich an das

---

die oben erwähnt werden. Ebenso ist es nicht ganz sicher, ob in den fällen, in denen nur die erste hälfte überliefert ist, dies nur deshalb geschah, weil die zweite hälfte ein selbständiges leben führte.

1) Vielleicht könnte man das bei Marcabru IV beobachtete hinzufügen: er dichtet zu verschiedenen „auflagen" eines liedes beliebig strophen hinzu und läßt andere fort. Vgl. s. 86.

Wir haben hier einen vorgang vor uns, der dem in der volksliedforschung beobachteten genau entgegengesetzt ist: „Strophen verschiedener lieder erscheinen in den liederbüchern vermischt, etwa an ein soldatenlied wird eine sehnsuchtsstrophe angeschoben, und man steht vor einem rätsel, bis man hört, daß beide nach der gleichen weise gesungen wurden" (Götze, Das deutsche volkslied, L. 1929, Wiss. u. Bildg. 256, s. 23).

musikalische vorbild angeschlossen. So wären möglicherweise anfänge wie „*Apres mon vers voill sempr'ordre*", vielleicht auch „*A mon vers darai chanso*" (R. d'Aur.) usw. oder auch die einleitungslosigkeit vieler sirventese (man denke an die angabe der Doctrina) zu erklären[1]).

Danach ist nichts natürlicher, als daß man analog „teile nach dem bruch" von vornherein dichtete, indem man sich das lied, dem man folgen wollte, auswählte.

Dafür, daß unsere gattung auf solche weise entstand, spricht auch die tatsache, daß sirventese, die ein lied mit rimas singulars nachahmen (was wegen des seltenen vorkommens solcher nicht allzu häufig ist), mitunter die reime der letzten strophe übernehmen, z. b. P. Card. MW II, 192: P. Bremon, *Lo bels terminis* (Bertoni und Jeanroy, AdM 28, 298).

Daß das sirventes nicht eine nachahmung (sondern eine fortsetzung) eines andern liedes ist, ist auch daraus ersichtlich, daß sehr selten nur — und auch erst in späterer zeit, als man es für eine nachahmung hielt — die strophenzahl die gleiche ist wie die des vorbilds. Wenn von anfang an das bewußtsein der nachahmung vorhanden gewesen wäre, so hätte man sich kaum diese leicht zu erreichende kongruenz entgehen lassen, die die Doctrina in der tat empfiehlt.

Wann die melodie in diesem sinne zuerst entlehnt wurde, ist wegen der großen verluste der provenzalischen poesie nicht zu sagen. Wahrscheinlich tat es schon Marcabru, der nach der biographie *de caitivetz sirventes* gedichtet haben soll[2]). Bei zweien seiner lieder scheint er selbst die entlehnung zu erwähnen (V und XXXII).

1) Ich möchte nicht verfehlen, auf den analogen fall hinzuweisen, der sich in der theorie über die entstehung der spanischen romanzen bietet, die etwa Fitzmaurice-Kelly, Hist. de la lit. española. Madrid 1921, s. 100 vertritt.

2) In der tat sind seine sämtlichen persönlichen schmählieder verlorengegangen, die ihm den haß der kastellane von Iguian zuzogen, die ihn getötet haben sollen. Auch Marcoat sieht Marcabrus (und Roilis, von dem alles verloren ist) hauptbedeutung im schmähen von menschen.

Wir können nur feststellen, wann der name zuerst auftritt; sehr wahrscheinlich ist aber, daß die sirventese traditionsgemäß noch lange *vers* oder *canzone* genannt werden konnten, wie ja noch Bertran de Born und G. de Berguedan je eins ihrer lieder als sirventes und canzone bezeichnen.

Ob die sirventesbezeichnung und die entsprechende behandlung der musik bei moralisierenden liedern sich aus den seltenen fällen des vorkommens dieses themas nach dem bruch entwickelt haben oder ob es in analogie zu den persönlichen und politischen sirventesen geschehen ist, ist wohl nicht zu entscheiden, ebensowenig wie es bei liebes- und sonstigen sirventesen war[1]).

So merkwürdig es klingen mag, ist so die herleitung des sirventes letzten endes aus der tornada[2]) gar nicht unwahrscheinlich. Es wird ursprünglich bei durchgehenden reimen dasselbe lied fortgesetzt. Bei den seltenen coblas singulars ahmt man später den brauch, der nun so aussieht, als würde ein neues lied dem andern analog gebaut, mitunter nach, und zwar in der art, daß man strophe für strophe dieselben

---

1) Liebesstoffe nach dem bruch begegnen bei B. de Born etwa in nr. XI (1 strophe), XV (2 strophen), XLI (= Wilh. von S. Gregori, vgl. Lewent, Arch. 130, 325ff.; 1 oder 2 strophen: auch wieder in den wenigsten hss!) oder bei P. Vid. XXII, XXXII, XLII oder in einigen liedern Girauts de Bornelh (vgl. Kolsen s. 236ff., Pätzold 111).

Liebesstoffe nach dem bruch scheinen vielfach nur coblas esparsas ergeben zu haben. „Eine stattliche zahl von anonymen coblas esparsas erscheinen in anderen hss. als strophen ganzer lieder" (Lewent, Arch. 130, 334). Einige ganz sichere beispiele dafür, daß coblas esparsas nicht nachträglich angehängt, sondern von einem liede abgetrennt wurden, bringt er Arch. 130, 324ff. Man vergleiche auch Bertoni Rdlr 55, 92f., ders. ZrP 36, 345, wo er auf Mussafia und Bartsch hinweist, die der gleichen ansicht sind. Doch wollen wir uns vor vorschneller verallgemeinerung hüten und auch Bartsch, Literaturbl. I, 145 befragen. Es ist auch manche strophe ohne bruch von einem liede zu einer c. e. abgetrennt worden; und natürlich gibt es auch viele coblas, die andere stoffe als liebe behandeln.

Eine erweiterung fand wohl hier nicht statt, weil dem minnethema als ästhetisch befriedigender eine neue melodie gebühre.

2) Über deren ursprung handeln vor allem V. de Bartholomaeis, Du rôle et des origines de la tornade, AdM XIX, Appel, Bern. CXVIIIff.

reime benutzt (Gormondas antwort auf G. Fig. II; möglicherweise hat hier die tatsache, daß es eine erwiderung ist, mitgewirkt). Diese auffassung kann auch nur die lehre der Doctrina erklären, man solle dieselbe strophenzahl wählen, wie es ja auch bisweilen geschieht.

Natürlich kann dann auch eine vermischung der so entstandenen sirventese und der fälle unserer vierten aporie eintreten: man dichtet sirventese, die nicht antwort sind, in anlehnung an jene fälle absichtlich auf eine alte melodie, aber auf neue reime; auch mit der ersten aporie und mit einfachen kontrafakten ist sie möglich. Im endergebnis sind sie diesen ja (bis auf die reime) gleich. So ist es auch zu erklären, daß hier wie dort immer nur einzelne dichter und diese fast ausschließlich sich auf diesem gebiete betätigen. (Vgl. auch s. 145, a. 2.)

IV. Kapitel.

Die entwicklung des sirventes vor Bertran de Born.

Eine entwicklungsgeschichte des sirventes könnte auf zwei arten vorgehen. Die **erste** könnte durch herausheben der eigentümlichkeiten der einzelnen trobadors die entwicklungslinie der in unserer gattung vorzugsweise behandelten ideen beschreiben. Dabei dürften wir natürlich nicht nur die eigentlichen sirventese behandeln. Wir müßten häufig diesen begriff transzendieren; andererseits könnten wir oft sirventese nicht berücksichtigen, weil sie einen zu abgelegenen stoff haben; und dieser, nicht in zufälligkeit der melodieentlehnung, müßte dann für die auswahl maßgebend sein. Da in der zeit vor B. de Born wirkliche sirventese selten sind, andererseits dieser und andere sirventesdichter viel von ihren vorgängern übernahmen und dabei nicht nach der gattung fragten, würden wir nicht umhin können, alles das zu behandeln, was einen stoff hat, der (später) in sirventesen vorzugsweise verwertet wird. Es ergäbe sich so eine entwicklungsgeschichte der in sirventesen behandelten themen, des dort verwandten stils usw., und ganz von selbst, aber nur nebenbei, würden sich die ergebnisse der anderen methode aufdecken. Aber sie hat den nachteil, so viel nicht eigentlich hineingehöriges behandeln zu müssen, daß man sie fast ebensogut eine geschichte des *vers* nennen könnte. Das eigentlich für die entstehung der gattung brauchbare würde völlig überwuchert werden.

Die **zweite** möglichkeit wäre die, daß man sich darauf beschränkt, die behandlung ganz straff auf das charakteristi-



kum der wirklichen sirventese hin aufzubauen. Ich bin mir sehr wohl bewußt, daß wir dabei etwas unorganisch zusammengewürfeltes erhalten, da ja, wenn wir uns nicht ganz mit der feststellung des charakteristikums unserer gattung in den einzelnen liedern begnügen wollten, ein widerspruch besteht zwischen dem auswahlprinzip der behandelten lieder und ihrer behandlungsweise. Das ist jedoch nicht zu umgehen. Wir entschuldigen uns damit, daß diese historische betrachtung gewissermaßen nur eine erläuterung zu den vorhergehenden kapiteln sein soll.

In der behandlung werden wir uns beschränken auf wirkliche sirventese und solche lieder, die es möglicherweise sind. Eine entwicklungslinie oder auch nur eine deutlich erkennbare abhängigkeit einzelner trobadors voneinander in bezug auf ihre sirventese wird kaum wahrnehmbar sein; die gründe dafür ergeben sich aus den großen verlusten der provenzalischen literatur und aus der eben charakterisierten art der auswahl. Außerdem werden wir auf einige der ältesten beispiele von „sirventesstoffen" nach dem bruch kurz hinweisen, obgleich es ja schon im vorhergehenden kapitel geschehen ist. Dagegen ist es unmöglich, alle für uns verwendbaren tornaden zu behandeln, die ja auch nur von mittelbarem interesse für uns sind.

WILHELM VON POITIERS.

Schon bei dem Grafen von Poitiers haben wir einige lieder, die möglicherweise dem sirventes sehr ähnlich sind[1]): nr. I, II, III; sie folgen alle drei demselben strophischen schema, das jedoch so einfach ist (aber wiederum sehr charakteristisch und in der provenzalischen literatur selten), daß ich nicht wage, auf gleichheit der melodie zu schließen. Die letzten beiden richten sich gegen den brauch, die frauen durch (meist ungetreue) guirbauts — welcher ausdruck sich aller-

1) In nr. V liegt ein bruch im eigentlichen sinn nicht vor, obgleich man die ersten beiden strophen, die sich gegen die konkurrenz der kleriker in der liebe richten, sicher abtrennen könnte; sie bringen aber nur den allgemeinen gedanken, zu dem das folgende amüsante abenteuer eine illustration sein soll.



dings bei Wilhelm noch nicht findet — bewachen zu lassen, wie es verse und sirventese anderer trobadors auch tun.

Bei der einfachheit der strophenform (11a 11a 14a), die alle drei gemeinsam haben, läßt sich nichts über die melodie aussagen.

Anders verhält es sich mit nr. XI Pos de chantar. Das strophenschema ist: 8aaab; b geht durch alle 10 strophen; eine zweizeilige tornada-finda (zu diesem begriff vgl. AdM XIX, V. de Bartholomaeis, Du rôle et des origines de la tornade, auch Milá y Fontanals[1] 38, P. Meyer, Revue critique 1866, II, 298).

Die wahrscheinlichkeit, daß der dichter diese allerdings einfache, also leicht selbständig zu findende strophe der lateinischen hymnen[1]) nachgeahmt hat, ist schon wegen des frommen themas groß; zur gewißheit wird sie, wenn wir zeile 24 mit D und N, den besten hss., „*en romans et en son lati*“ lesen[2]) und so erfahren, daß er dazu auch die melodie entlehnt hat.

Das lied hat eine bemerkenswerte symetrische anordnung der strophen, die man — bei den trobadors eine seltenheit — ähnlich auch in anderen liedern des Grafen wieder-

---

1) aaaa oder auch schon früh aaab (Gröber, GG II, 1, s. 329), vgl. auch schon M. Sachse, Über das leben . . ., s. 52; auch Gennrich ist jetzt dieser ansicht (Vierteljahrsschrift 1929, 222: musikal.bau: *αβγδ*; also durchkomponiert wie die hymne). Maus hält diese form für volkstümlich: 1. wegen ihres vorkommens in der „volkstümlichen gattung“ der alba (461, 113) und 2. wegen der übereinstimmung von b in allen coblen bei reimwechsel von a. b wäre aus der volkstümlichen refrainzeile hervorgewachsen. (Ähnlich auch F. Wolf, Lais 117, Lowinsky 167). Man vergleiche aber die formale strophenbildung der mittellateinischen dichter. Die Araber brauchen wir bei einem so einfachen vers wohl nicht zu bemühen. Übrigens hat auch Cercamon im ernsten liede *Lo plaing comens iradamen* aaaaab mit durchgehendem b.

2) Mit Appel, Bern s. CV, a. 1 („in lat. melodie“) gegen unabhängige und daher verschiedenartige änderungen in C und R, die auch psychologisch erklärlich sind. Übrigens folgt auch Crescini, Manualetto[2] 197 D und N, faßt es aber als „nel suo latino“ auf (s. 507). Aber in dieser sprache bittet er doch gar nicht, wenn man sich nicht schon an „Christi latein“ oder gar an seinem „patois“ stoßen wollte, wie es schon der kopist von R tat, der daher das ihm unpassend erscheinende personalpronomen änderte.



findet (in IV, VII, X): I. Eine einleitungsstrophe[1]), in welcher der dichter ankündigt, in trauriger stimmung ein lied singen zu wollen. II. 4 politische strophen über das, was er in der welt zurückläßt: sein land und seinen sohn, dem er zwar in Folco von Anjou einen schützer gibt, aber dem er trotzdem klugheit und tapferkeit anempfehlen muß, wenn er sich gegen seine vielen feinde behaupten will. III. 4 religiöse strophen von schuldbekenntnis und reue, in denen er sich am schluß in Gottes hände befiehlt. IV. Eine schlußstrophe, in der er seine freunde um ein begräbnis mit allen fürstlichen ehren bittet.

Schon diese einteilung läßt gar nicht den eindruck einer so völligen „kyklopenhaften" kunstlosigkeit aufkommen. Die beiden binnenreime z. 4 und 8[2]) sind allerdings ohne große wirkung und darum wohl nicht durch alle strophen durchgeführt, aber wortwiederholungen (welche Marcabru später virtuos anwendet) drücken sehr gut starke besorgnis und inständigkeit der bitte aus. Man beachte auch die dreifache alliteration und die drohende häufung der *r* in den steigerungen ***en gran paor*** (subjektiv), ***en gran peril*** (objektiv), ***en guerra*** (spezialisierung) *laissarai mon fil.* Weder Sachse noch Scholz, ZrP 37, 210 verzeichnen für dieses lied alliterationen[3]), von denen es noch einige mehr gibt.

---

1) Um diese zu erkennen, ist an dem text von Jeanroy eine änderung nötig, die ich an anderer stelle begründen werde.

2) Wilhelm sprach *vezi*, nicht *vezin*, da er z. b. *ri* (*ridet*) auf *fi* (*finem*) reimt; vgl. auch Gamillscheg, Zur sprachl. gliederung Frankreichs, Festschrift für Ph. A. Becker, s. 70/71.

3) Was sich nur zum teil durch die — etwas willkürliche — beschränkung, die sich der letztere auferlegt, erklären läßt: er berücksichtigt nur 1. besonders in die augen fallende, 2. als absichtlich anzunehmende stabreime (s. 410; was aber in den allermeisten fällen gar nicht zu entscheiden ist, da der dichter sich kaum bewußt wird, „eine alliteration zu machen": wir können nur feststellen, ob die wirkung einer alliteration vorhanden ist). Und 3. scheidet er grundlos zwischen alliteration am anfang und in der mitte eines wortes (394 f.), da beim sprechen, und noch vielmehr beim singen, eine worttrennung nicht stattfindet, vielmehr eine solche in sprechtakte. Übrigens liegt sogar die germanische alliteration nicht auf der ersten, sondern auf der betonten silbe; und es hat im charakter der sprache liegende besondere gründe, daß beide

Wann ist nun dieses lied gedichtet worden, das dem sirventes nach form (und stoff) so ähnlich ist, daß es gegen die hss. und den dichter von den literarhistorikern (etwa Diez, P. 150, Vossler 435, Appel, Marc. 440) in der tat so genannt wurde?

Die annahme, Wilhelm habe das lied beim antritt seines kreuzzuges (1101) gedichtet, die alle älteren literarhistoriker von Hauteserre bis Raynouard und noch Fauriel und Balaguer und sogar Audiau-Lavaud (s. 9 und 119) vertreten, ist von Diez und noch erschöpfender von Sachse (33ff.) widerlegt worden. Dieser glaubt, auf einem satze bei Diez (LW 14) aufbauend, daß Wilhelm das lied beim eintritt ins kloster gedichtet habe. (Ebenso Stroński, Folquet 58). Er gibt als datum das jahr 1126 an: jener eigentümliche vorfall im kriege mit könig Ludwig dem Dicken, von dem Suger berichtet, passe gut zu dem „kläglichen ausdruck" des gedichts. Am meisten stützt er sich auf den vers „*E·l reis de cui tenc m'onor*". „Er dachte wohl daran, daß er sein lehnsverhältnis erst kurz vorher ausdrücklich anerkannt hatte".

Abgesehen davon, daß der Graf kaum seine feigheit in einem liede erwähnen würde und daß sich diese erklärung

---

meist zusammenfallen. S. 392 meint Scholz, die betonung spiele keine rolle — was er gut begründet —, während er im innern eines wortes zu der gegenteiligen annahme greift. Auch in den fällen, wo der stabreim auf eine längere strecke verteilt ist, zählt er die im innern mit. Gerade durch solche beispiele wird meiner meinung nach wahrscheinlich gemacht, daß innenalliteration als solche gerechnet wurde. Man vergleiche jedoch Jeanroy, Rom. 32, 313, ders., Neuph. Mitt. 1926, 159, W. Riese, Alliterierender gleichklang in der fr. sprache alter und neuer zeit. Diss. Ha. 1888, M. Köhler, Über alliterierende verbindungen in der altfranz. literatur. Diss. L. 1890 und die dort angegebene literatur. Als einziger begnügt sich Becq de Fouquières, Traité général de versification fr., P. 1879, s. 217ff. nicht mit einer von vorurteilen geleiteten materialsammlung, sondern fragt zuvor nach dem wesen der alliteration. So gelangt er allein dazu, alliterierende laute in allen stellungen als solche zu zählen; wie es übrigens schon J. J. Pontanus, der im 15. jahrh. den ausdruck alliteration in die wissenschaft einführte, und Aug. Ferd. Naeke, Rhein. Museum 1829 s. 324ff. taten. Vgl. auch Fr. Ranninger, Die allit. bei den Gallolateinern, Programm Landau 1894/95. — Für die einzelnen dichter sehe man auch die ausgaben.

wohl mit dem tone, aber nicht mit dem text des gedichtes vertragen würde, ist es unmöglich, daß Wilhelm im jahre 1126 von seinem 1099 geborenen sohne so spricht, wie er es str. II—V tut. Außerdem starb er nicht im kloster, wie Sachse selbst zugeben muß, und in str. X bittet er um ein begräbnis, wie es einem fürsten, aber keinem ordensbruder zukommt.

Diez nahm an, daß das lied beim antritt einer pilgerfahrt gedichtet sei; Jeanroy (AdM 17, 216, Class. fr. 9, 40) nimmt diese ansicht auf und verteidigt sie mit neuen gründen.

Aber ein pilger, selbst wenn er noch so bußfertig ist, denkt an rückkehr, besonders wenn seine anwesenheit so nötig ist. Geradezu widerlegt wird diese hypothese durch die vier letzten strophen, insbesondere durch die art, wie er von seinem nahen tode, seinem begräbnis und der hoffnung auf auferstehung redet (z. 32, 37; 38; 27/28, 36).

Dies alles wird berücksichtigt, wenn wir eine schwere erkrankung des Grafen als motiv annehmen[1]). Er fühlt sein ende nahen und hat zweierlei sorgen: seinen sohn und seine herrschaft, die ihn gerade jetzt nötig brauchen, und sein seelenheil. So würde sich auch die bei dem stolzen und unabhängigen Grafen merkwürdige betonung seiner lehnsabhängigkeit erklären: der könig soll seinen sohn schützen. Er fürchtet den aufstand eines großen teils seiner vassallen, wie er ihn bei seinem eigenen regierungsantritt ebenfalls niederzuschlagen hatte. In der tat hatte Wilhelm VIII. viel mit den Angevinern zu kämpfen (Marcabru VIII, Appel, Marc. 408, Cercamon VI, 44). Allerdings gewinnen wir auch hierdurch keine sicherheit bezüglich der entstehungszeit, denn es ist wegen des alters seines sohnes ziemlich sicher, daß den anlaß nicht die krankheit gab, die zu seinem tode führte. Eine ungefähre datierung können wir höchstens aus dem alters-

1) Wechssler 414: „Man weiß, wie der mittelalterliche mensch beim nahen des todes, bei erschütternden ereignissen oder kirchlichen festen bereute und buße tat, wie er in jäher angst von der frau Welt zu Gott und der kirche flüchtete. Am ende des lebens wenigstens hörte man das *Memento mori!* immer lauter an sein ohr schallen und folgte diesem ruf."

unterschied des jungen Wilhelm und Folcos entnehmen: Folcon (geboren zwischen 1090 und 92) muß alt genug sein, die rolle des beschützers seines vetters zu spielen, und dieser (geboren 1099) muß sich noch in dem alter befinden, wo er — *jov'e mesqui* — einen schutz nötig hat, selbst aber doch schon *savis e pros* sein kann.

Es würden sich, wenn man bedenkt, daß Wilhelm selbst mit 16 jahren zur kraftvollen regierung kam, etwa die jahre 1110 bis 1118 ergeben.

MARCABRU.

Mit Marcabru kommen wir schon in die zweite generation der uns überlieferten trobadors. Man ist gewöhnt, die meisten seiner lieder dem stoffe nach als sirventese zu bezeichnen. Nach der lebensnachricht hat er in der tat außer *de caitivetz vers* auch *de caitivetz sirventes* gemacht; welche lieder gemeint sind, konnte ich nicht feststellen. Ich fand alle — sogar XVI—XX—XXa — unter den canzonen[1]).

Nr. VIII. Assaz m'es bel, das älteste datierbare lied Marcabrus (Appel: poitevin. zyklus; Boiss.: anfang des jahres 1130) ist auch das älteste, das die eigenschaft des bruches zeigt. Es scheint in der darstellung deutlich die herkunft aus der schule zu verraten. Der dreizeilige frühlingseingang enthält keinen gedanken, der sich nicht auch schon bei W. von Poitiers findet; die verknüpfung mit dem liede geschieht recht ungeschickt durch den gegensatz der freude über die natur zu der trauer, die der dichter über den niedergang der welt empfindet, der sich vor allem im ehebruch äußert, den alle männer üben. Der sänger zeigt einen psychologisch interessanten weg, wie man das *fuoc del malign esperit* beherrschen kann, zu dem zweifellos die *μεσότης*-lehre des Aristoteles (Nikomach. eth. kap. 4—7) pate gestanden hat,

1) Natürlich nicht die tenzone VI. Es wird angenommen, daß V und XXXII einer fremden melodie folgen. Bei der geringen zahl der mir zur verfügung stehenden hss. konnte ich der frage der gattungszugehörigkeit nicht weiter nachgehen. A stellt beide unter die canzonen. Man sehe die besprechung dieser beiden lieder.



die jedoch merkwürdig vereinfacht wird. Es ist hier nicht der ort, zu entscheiden, ob die umbildung das ergebnis von Marcabrus „eigenem freudlosen grübeln“ oder von anderen vor ihm vorgenommen ist (vgl. W. v. P. VI, II, III). Später hat Marcabru (IX, XV), wie es scheint, unter J. Rudels einfluß, die *mesura* in Aristoteles' sinne gepriesen.

In der XI. strophe spricht er plötzlich vom kriege gegen Anjou (zu dem historischen vgl. Boiss. 211); auch in der XII. strophe und in der dreizeiligen tornada werden die Angeviner als schmutzig geizig und wankelmütig beschimpft.

V. Al son desviat. Die ersten worte werden gedeutet, als gäbe der dichter an, daß die melodie von einem anderen liede entlehnt sei. Appel (413) vermutet wegen der erwähnung des hl. Hilarius die zugehörigkeit dieses liedes zum poitevinischen zyklus. Es beginnt mit einer auf den inhalt bezüglichen technischen einleitung, wo der dichter nur ausspricht, daß er ein lied machen will und das thema angibt. Dieses ist dasselbe wie im vorhergehenden liede (VIII): die *fals' amistat menuda*, die wetterwendisch aus sich einen handel macht, sich heuchlerisch an den menschen heranschmeichelt, um ihn dann zu betrügen und zu schinden. Danach sieht sie sich nach neuen opfern um.

Mit vielen allegorien wird erzählt, daß früher die welt besser war und die tugenden geehrt. Jetzt aber betrügen sich alle gegenseitig: die männer ihre frauen und die frauen ihre männer. Joven stirbt, und Amor ist verzweifelt und verloren[1]).

XXXVIII. Pois la fuoilla revirola könnte ebenfalls in den poitevinischen zyklus gehören, weil Marcabru wie in XXXIII auf die schlechten und plagiierenden dichter schilt, was er in Spanien aufgegeben zu haben scheint (vgl. nr. XI, gegen Algret), weil er sie mit demselben wort wie in XXXIII kennzeichnet ('hornisse') und vielleicht auch weil das lied

---

1) Zu Dejeannes strophenschema ist hinzuzufügen, daß das lied möglicherweise nicht eine tornada zu 2 zeilen hat, sondern zwei tornaden zu je einer zeile: die reime sind *aire* — *aire* anstatt *ada* — *aire*, wie man sonst erwarten sollte.

ein in der ersten zeit mit vorliebe — später allerdings auch mitunter — behandeltes thema hat, dasselbe, das wir schon bei W. v. Poit. heraushoben.

Es beginnt mit einem subjektiv eingeleiteten herbsteingang von drei strophen, um zu sagen, aus welchen gründen der dichter den winter dem sommer vorzieht: die *garssos plens de grondill* schweigen in dieser jahreszeit, von buhlerei und mißgunst befreit die winterkälte die welt. Aber der andere feind des dichters, der *afilatz bec d'aissola* verliert seinen platz am herde nicht, sondern betrügt seinen herrn mit dessen frau. So entsteht eine jugend von guirbauts, die diesen ähnlich ist.

Unvermittelt bittet der dichter in der VIII. strophe Gott, herrn Guiscard (oder Richard) in den himmel aufzunehmen, preist ihn und seinen sohn und erben, der ihm gleicht. Die schwerverständliche IX. strophe schilt auf einen baron, der sich um geld erniedrigt.

IX. Aujatz de chan. Abfassungszeit: frühjahr 1135, in Toulouse, vielleicht auf dem wege nach León, zur kaiserkrönung Alfons' des VII.[1]) (Appel 406ff.). Boiss. 215, der an der von P. Meyer (Rom. VI, 127) aufgestellten beziehung des *gartz emperaire* auf Lothar von Supplinburg, der die unterstützung der päpstlichen curie erkaufte, festhält, verlegt das lied schon in das jahr 1133, in dem dieser sich zum kaiser krönen ließ. Mir erscheinen Appels gründe sicherer. Boissonnades deutung der erwähnten anspielung ließe sich sogar damit verbinden, da sie nur einen terminus post quem angibt: der *gartz* blieb bis 1137 *emperaire* und bis 1135 auf der gegenpartei Wilhelms VIII. in der frage des schismas. Wir möchten nicht entscheiden, welche der beiden vorgeschlagenen deutungen des wortes *emperaire* vorzuziehen ist. Auf der einen seite hat Marcabru grund in der gegnerschaft Lothars zu seinem gönner und in objektiven geschehnissen, ihn zu schel-

1) Nicht Alf. VIII., wie P. Meyer irrtümlicherweise schreibt (vgl. Car. Michaëlis, Canc. da Ajuda II, a. 7 zu s. 730) und was seitdem fast überall wiederholt wird.

ten, durch geld seine stellung erlangt zu haben; damit fällt Pillets einwand (Schles. Ges. f. vaterl. Cultur, bd. 89, IV C, s. 10). Auf der anderen seite gebraucht er, wie es scheint, *emperaire* als — aber doch etwas andersartiges — bild: XXXVI, 31. Man sehe auch Franz 13, Lewent, Kreuzlied 396).

Nach einem lob seiner dichtkunst, das durch nichts mit dem eigentlichen gedicht verbunden ist, klagt Marcabru über den verfall der alten tugenden Vergonha, Mezura, Honor, Valor, Joi, Proeza usw. An ihre stelle tritt Aver. Die VII. strophe richtet sich ohne übergang an Wilhelm VIII. von Poitiers, aber schon in der folgenden zeile preist er die kriegstüchtigkeit Alfons' von Toulouse, was eigentlich recht taktlos ist, da dieser sie zum großen teil gerade gegen Poitou ausgeübt hat: er mußte fast sein ganzes gebiet, sogar seine hauptstadt, erobern, das sein vater an Wilhelm VII. verloren hatte. Der dichter erinnert daran, daß er seine städte besser hält als sein vater. Auch die beiden letzten strophen richten sich indirekt an Alfons; sie sind, wie wohl auch die erwähnung des grafen von Poitiers, eine mahnung an ihn. Wenn er nicht genügend freigebig ist, wird sich Marcabru an den könig von Kastilien wenden, zu dessen krönung er vielleicht im gefolge des grafen von Toulouse zu ziehen im begriff war.

IV. Al prim comens. Es herrscht keine einigkeit darüber, ob das lied 1137 auf dem wege nach Spanien (P. Meyer, Rom. VI, 124; Car. Michaëlis, Cancioneiro da Ajuda, Ha. 1904, II, 730 a. 5; Boiss. 211, 221, 225, 229, 233; s. 230 scheint er sogar 1134 anzunehmen) oder von Spanien entstand (Appel 409, 468). Das schwer verständliche lied schilt auf die trägheit, die besonders im winter verbreitet ist, da man dem schlechten wetter die schuld geben kann. Am abend gibt der schlechte sich (im reden) den schein, als wäre er tätig und nimmt sich etwas für den folgenden tag vor, am nächsten morgen aber hat er alles vergessen. Das wird an verschiedenen beispielen erläutert, und, da der dichter doch einmal von schlechten leuten redet, müssen auch die *molherat* etwas abbekommen. Der kern des gedichtes ist, wie es scheint, eine aufforderung an jemand, „nicht faul", d. h.

vielleicht, wie so häufig, „freigebig“ zu sein. Um wen es sich handelt, wissen wir nicht. Auch aus der IX. strophe erfahren wir nur, daß jemand, der die macht hat, sich aufraffen soll, sie zu gebrauchen und zu helfen.

Der dichter klagt über seine einsamkeit, seit der Poiteviner ihm fehlt, und sendet das lied nach Kastilien, Barcelona und Portugal, „wohin noch nie vorher ein gruß gerichtet wurde“: er scheint also auf dem wege dorthin zu sein. Das geleit, das in der zur textherstellung verwandten hs. A nicht enthalten ist und daher wohl schon aus methodischen gründen kaum in den kritischen text aufzunehmen ist, paßt nur zu den textänderungen, die die hss. IKNa zeigen. Nach diesen enthält die X. strophe abschiedsgrüße an die länder der Pyrenäenhalbinsel; die tornada gibt an, daß der dichter sich nach Ossau wenden will.

Dejeanne legt uns die vermutung nahe, daß hier eine vom dichter selbst nach den enttäuschungen in Spanien vorgenommene überarbeitung vorliegen könnte, was recht wahrscheinlich ist, wenn man vergleicht, was Appel, Bern. CXVIII, und Jeanroy, Neuphil. Mitt. 1926, 161, a. 2, zu dem brauche sagen, zu verschiedenen „auflagen“ verschiedene tornaden zu dichten. Man vergleiche für den deutschen minnesang: „Neidhart selbst sang offenbar im selben liede nicht immer dieselben strophen. Es finden sich zuweilen unter einem tone strophen, die verschiedenen ausführungen angehören, ohne daß man grund hätte, einzelne für unecht zu halten“ (Liliencron, ZdA VI, 114). Ähnlich Vogt zu Morungen 140, 11: „Vielleicht handelt es sich um nachträglich aus anderer stimmung heraus gedichtete zusätze des dichters . . .“ Auch für Lichtenstein wird dasselbe vermutet. Man sehe Günther Müller, Ergebnisse und aufgaben der minnesangforschung, Deutsche Vierteljahrsschrift 5, 127.

XXXV. Pax in nomine domini. Gedichtet im jahre 1137 in Spanien (P. Meyer, Rom. VI, 121, Car. Michaëlis II, 730, Lewent, Kreuzlied, 361, Boiss. 219, Appel 409). Dieses wirkungsvolle und bei den Provenzalen als *vers del lavador* sehr berühmte (vgl. Suchier, Marc. 154, P. Meyer, Flamenca

1865, XXVI, Appel 428/29) kreuzlied lockt mit der aussicht auf ruhm und ehre und die belohnung Gottes, schilt auf geiz und unglauben, auf die buben und feiglinge, die seinem ruf nicht folgen. Vom zweiten drittel der letzten strophe an teilt der dichter — wieder ohne übergang — den tod seines gönners, des grafen von Poitiers, mit. Der schluß ist ein gebet für dessen seelenheil und um schutz für dessen lande.

XXI. Bel m'es quan la fuelh ufana. Zur datierung sehe man Appel 412: etwa 1147. Es wird die natürliche liebe der in dem zwei strophen langen frühlingseingang erwähnten tiere jener der menschen gegenübergestellt, die durch die schuld der schlechtes lehrenden trobadors falsch und betrügerisch geworden ist. Die tugenden vergehen, schlechtigkeit herrscht. Ohne übergang schilt die letzte (VII.) strophe auf das falsche verbrecherische Christenvolk, das „seinen unrat" nach Khorassan wendet. „Die taufe im Jordan würde ihm allerdings schaden." Khorassan liegt südöstlich vom Kaspischen Meer: die bedeutung wird sein, das kreuzheer zieht nicht, oder wenigstens nicht auf geradem wege, nach Palästina. Dejeanne faßt Khorassan als einen fluß: einen solchen kann ich nicht feststellen. Daude de Pradas (Appel, Inedita 88, Andresen, ZfSL 42, 2, s. 41) und Bertran de Born XXXV, 39 kennen das wort als ländernamen.

XX. AUDRIC, Tot a estru. Dasselbe versmaß wie Marcabrus „ruhmlied", nr. XVI (4a 4a 8b 4c 4c 8b, vgl. hierzu Zenker, Peire 860, Keller RF 22, 109 a. 5 und 111f. und oben s. 8a.), aber nur 7 strophen, verwendet der landedelmann Audric in seiner täppisch-vertraulichen, über sich und den angeredeten spottenden entschuldigung, zum durchgehenden reim b ebenso wie Marcabru (*-ir*) eine leichte infinitivendung (*-ar*) wählend; die melodie wird wohl die gleiche sein, besonders da Audric doch kein zünftiger sänger ist[1]). Wortwahl und lauf der gedanken folgen hier noch mehr den reimen als bei dem vorbilde; sehr häufig sind füllwörter dem reime zuliebe gewählt; z. 34/35 scheint die strikte reimordnung ver-

1) Handschrift a nennt das lied tenzone, vgl. s. 40 a. 2.

lassen zu sein, z. 35 begegnet sogar ein unreiner reim. Das lied scheint geradezu auf Marcabrus nr. XVI zu antworten; herausforderungen und erwiderungen stellt Appel 425 nebeneinander. Er vermutet, daß es nach 1147 entstanden ist. Der zweck des liedes ist, den trobador unter hinweis auf die von ihm gepriesene *mesura* davon abzuhalten, dem Audric wegen der kargen bewirtung und belohnung zu sehr zu zürnen. Er entschuldigt sich mit seinen zahlreichen kindern, die ihn arm gegessen haben.

XX a. Seigner n'Audric. Die antwort Marcabrus ist in derselben form, hat aber eine strophe weniger. (Nach Dejeanne 228 waren es jedoch möglicherweise ebenfalls sieben). Das, was Audric vermeiden wollte, das *mal partir*, geschieht. Ohne *mesura* wird der arme landedelmann beschimpft, und alles, was er zur entschuldigung anführte, wird zur schmähung verwandt. Bemerkenswert ist, daß dieses lied keinerlei rest einer einleitung zeigt, während man im vorigen liede doch wenigstens in dem eingeschobenen *vei* einen rest des subjektiven beginnes sehen kann. Beide lieder haben jedoch in der ersten zeile eine anrede, was in den sirventesen Bertrans von Born, Wilhelms von Berguedan usw. häufig begegnet.

„Herr Audric, wie ihr selbst beteuert, seid ihr so arm, daß ihr schon im september (in diesem monat scheint das lied also entstanden zu sein) kein korn mehr in der scheuer habt. Dann wird euch wohl zu Weihnachten auch fleisch, wein und brot ausgehen, und ich kann wohl, wenn ich zu Ostern wiederkäme, einer guten aufnahme sicher sein! (Die antwort auf eine in der letzten zeile Audrics ausgesprochenen einladung!) Alles, was ihr könnt und gern tut, ist: den bauch füllen und huren befriedigen. Und spielleute schmähen, seid ihr schärfer als ein habicht.“

XXXII. Lo vers commenssa. Möglicherweise ist dieses lied auf eine fremde melodie gesungen worden; allerdings ist der ausdruck, der darauf schließen läßt (*son veil*), in sämtlichen hss. in unerkennbar korrumpiertem zustande. Appel vermutet auf s. 429—432 wegen des resignierenden an-

erkennens der erfolglosigkeit seines predigens und weil die anspielung Peires von Alvernhe in *Bel m'es quan la roza* sich ähnlich deuten läßt, daß es mit XLI das letzte erhaltene unseres trobadors ist. „So scheint das leben Marcabrus in schwermut und einsamkeit verklungen zu sein." Vgl. jedoch s. 99 a. 1.

Es ist bezeichnend für Marcabru, wie er seine mißgeschicke mit großem aufwand an philosophie und allegorie auf große weltzusammenhänge zurückzuführen sucht. Sein lohn ist gering, weil die großen geizig sind. Sie sind es, weil die welt überhaupt schlechter geworden ist, weil alle tugenden vergangen sind, vor allem durch die schuld der treulosen *molherat* und der *guirbaut*. Und da jetzt alle menschen schlecht sind und da die liebe bei den guten gut, bei den schlechten aber schlecht wird, gibt es auch keine *amor veraia* mehr. Die letzten strophen preisen diese und kommen wieder auf die klage der ersten zurück: „Ist es bei diesem zustand der welt ein wunder, daß mich niemand ruft?"

Trotz Marcabrus ungeheuren einflusses vor allem auf moralisierende sirventese und verse muß ich mir wegen platzmangels versagen, auch nur zusammenfassend auf seinen stil und seine eigenart einzugehen. Ich verweise jedoch auf Vossler, Franz, Appel usw.

CERCAMON.

Von diesem trobador kommen hier zwei lieder in betracht, die uns beide kein recht geben, ihn vor Marcabru zu behandeln, den die biographie in A als seinen schüler bezeichnet. Bertoni hat uns gezeigt (Studi mediev. III, 642ff.), wie diese durch mißverständnisse aus Marcabrus liedern geschöpft ist. So ist man jetzt eher geneigt, das verhältnis der beiden trobadors umzukehren (vgl. Appel, Bern. LXVII, ders., Marc. 404). Franz faßt auf s. 6ff. das problem zusammen und findet — mit ausgezeichneten methoden — neue ergebnisse, die in derselben richtung liegen.

Man könnte noch manches hinzufügen, z. b.:

Cercamon hat in dem einen liede *Ab lo Pascor* mehr als die hälfte aller gedanken Marcabrus. Sein stil ist flüssig,



leicht, blaß, glatt, gemeinplätzlich und unpersönlich (Vossler, Marc. 15). Er ringt nicht mit den gedanken wie Marcabru, und man hat deutlich den eindruck, daß er sie sich nicht zu eigen gemacht hat: in einem und demselben liede vertritt er Ebles und Marcabrus richtung.

Um solche gedanken der gesellschaftskritik, die zu allem bisherigen, zu allem, was um ihn ist, in schärfster opposition stehen, zu finden und ernstlich zu vertreten, ist ein ganzer mensch nötig, eine tiefe grüblerische persönlichkeit, die sich ihnen ganz hingibt; nicht einer, der sie beiläufig an ein lied der entgegengesetzten anschauung hängt. Cercamon denkt gar nicht. Er wiederholt als gemeinplätze — solche können nie zuerst da sein — und stellt kurz zusammen, was bei Marcabru als tiefe überzeugung seines menschenfeindlichen, bärbeißigen, sich abschließenden selbstvertrauens in stetem ringen entsteht und was ihn als mensch und trobador unglücklich macht und zugrunde richtet, so daß er einsam und ohne erfolg in armut und not sein leben beschließt[1]). (Vossler 14, Boissonnade 209, Men. Pidal 130, 149 a. 3, Gennrich, Ursprungsfrage, Vierteljahrsschrift 1929, 190, 195 u. a., wie es scheint, auch Jeanroy, Class. fr. 27, halten an dem von der biographie angegebenen verhältnis der beiden trobadors fest)[2]).

V. Puois nostre temps. Der natureingang dieses 1146/47 gedichteten liedes ist zeile für zeile aus W. v. Poit.

---

1) Man wird hier auch an die beziehung zwischen Marcabru und Alegret erinnert, wo auch deswegen sicher ist, daß der letztere von Marcabru thema und weltanschauung entlehnte, weil sie seinem wesen gar nicht entsprechen. Er wandelt in den drei erhaltenen liedern einmal in den minnefeindlichen bahnen Marcabrus, zweimal folgt er der troba n'Eblo. Auch fremde liebeslieder singt er: Bernart von Ventadorns *Amors, e que·us es vejaire*. Und sein name würde zu einer weltverneinenden dichtart gar nicht passen. Es zeigt sich hier dasselbe bild wie bei Cercamon: wir finden bei dem nachahmer dieselben gedanken, denselben stil; nur vereinigt er in einem einzigen lied fast das ganze werk, beinahe alle ideen seines vorbildes, desjenigen, der für ihn gedacht hat, so daß mitunter jede zeile an ein anderes lied anklingt.

2) Zu den lebenszeiten beider trobadors vergleiche man auch E. Levi, Rom. LV, 254ff., und die widerlegung P. Rajnas in Le Moyen Age XL (1930), s. 3f.

X und VII entnommen (mit ausnahme von zeile 3), aber ins gegenteil verkehrt, so daß ein herbsteingang entsteht.

Andere schließen aus dem neuen sprießen und blühen, daß man lieben und dichten muß. Cercamon schließt ebendasselbe aus der winterlichen stimmung der natur. Der herbsteingang paßt wohl zu Marcabrus laune: hier scheint er blind nachgeahmt zu sein.

Daran schließt sich ein preis der liebe im stil und im lehrhaften tone des ersten trobadors; Cercamon kennt jedoch Marcabrus termini *fin'amor* usw. Von strophe VII an schilt das lied auf die falsches lehrenden trobadors, durch deren schuld *Pretz* und *Joven* keine anhänger finden. *Proeza* wird kaum am leben bleiben. *Escarsedat* herrscht. Man sollte die *lausengier* verbrennen oder lebendig begraben (vgl. W. v. P. V., 11/12). Str. VIII bringt nach einem bruch die aufforderung, sich durch teilnahme am kreuzzug ins heilige land von den sünden zu reinigen und das ewige leben zu sichern. (Natürlich kann man hierin nicht den keim zu Marcabrus vers del lavador sehen, der doch zehn jahre früher gedichtet wurde!)

Der vers IV Ab lo Pascor (nach Dejeannes vermutung zwischen 1145 und 52 entstanden) zeigt noch mehr übereinstimmungen mit Marcabru als der vorige.

Nach einem frühlingseingang beginnt er (in strophenenjambement?) den grund seiner vergeblichen liebe zu sagen: die schlechten werden in der liebe den besten und würdigsten gleichgeachtet. Joven wird von Malvestat verdrängt. Aber die untreuen ehemänner werden mit demselben bestraft, womit sie sündigen (d. h. sie werden in gleicher weise betrogen); nach ihrem tode werden sie ewige höllenstrafen erleiden. In der VI. strophe scheint der dichter von einer bestimmten dame zu reden.

Den schluß bildet eine liebesstrophe, die mit recht deutlichem wunsch (zu dessen erfüllung wie bei W. v. Poit. der Erlöser helfen soll) und verhöhnung des *gelos* wenig im einklang zu dem vorhergehenden steht.

Cercamon hat, wie man schon aus diesen beiden liedern sieht, zwei vorbilder: für die liebesstrophen W. v. Poitiers



(vielleicht daneben auch andere dichter derselben art); für die, welche die liebe schmähen, den Marcabru, an die er sich beidemal sehr eng anschließt; vor allem in der zweiten art hat er kaum einen eigenen gedanken. Die stilmittel sind dieselben, die diese beiden trobadors anwenden.

Daraus, daß die formen „nettement archaïques" sind, läßt sich nur auf die fähigkeit des dichters, nicht ohne weiteres auf sein alter schließen.

JAUFRE RUDEL.

I. Quan lo rossinhols e·l folhos. Das lied ist ungefähr gleichzeitig mit den letzten beiden: es entstand um 1146/47 (G. Paris, Mélanges p. p. M. Roques, P. 1912, s. 516: frühling 1147).

Der frühling gibt dem dichter große freude. Er ermutigt sich, seiner dame sein *talen* zu gestehen. Str. V/VI: die liebe wird von etwas stärkerem überwunden[1]); der sänger trennt sich freudig von ihr: sein *bon guiren* („schutzpatron" übersetzt Stimming; „je crois que c'est Dieu que le poète désigne" sagt G. Paris in dem eben erwähnten meisterhaften aufsatze) ruft ihn und gibt ihm fröhliche hoffnung ins herz. Wer hier bleibt und Gott nicht nach Bethlehem folgt, der wird in dieser welt keinen ruhm und in jener sein heil nicht erlangen: die *amor de lonh* (Appel, vor allem Archiv 107, 338, auch Bern. LXVII) läßt den dichter das kreuz nehmen.

Der biograph hat auch in bezug auf dieses gedicht recht, wenn er die *motz* als *paubres* bezeichnet: der stil ist einfach und sogar ungeschickt (G. Paris 503).

PEIRE D'ALVERNHE.

X. Bel m'es, quan la roza floris. Das lied entstand in der zeit vom frühjahr bis zum 31. august 1158 am hofe

1) Möglicherweise kann man in irgendeine beziehung hierzu stellen: W. v. P. IV, 35 *Qu'ie·n sai gensor e bellazor / E que mais vau*; auch P. d'Alv. VIII, VI oder B. de Born XXX. Ähnlich sagt sich P. d'Alv. auch in XV von der liebe los. — Ein bruch im strengsten sinne findet bei Jaufre nicht statt: man könnte im gegensatz eine überleitung sehen.



Sanchos III. von Kastilien, des sohnes Alfons' VII., bei dem Marcabru weilte (Zenker 676ff.). Allerdings glaube ich, daß man bei den trobadors — genau wie bei den deutschen minnesängern, vgl. Wilmanns, Walther² s. 64/65 — aus einer anrede nicht ohne weiteres auf die gegenwart der betreffenden person schließen darf, man sehe vor allem G. de Berguedan und B. de Born, wo häufig eine gegenwart unmöglich ist oder das gegenteil bewiesen. Hier scheint aus der letzten strophe hervorzugehen, daß Peire das lied nicht selbst vorsang, sondern durch einen sänger überbringen ließ. Dadurch, daß der dichter nicht selbst im lande war, ließe sich auch die vermutliche entstellung von Badojoz (Badaljoz) zu *Labadol* (im reim) erklären.

Ein sommereingang begründet, daß der dichter einen vers dichtet. In der 2. strophe redet er, wie Marcabru den kaiser (in XXII, XXIII), plötzlich den könig an. Er spricht von den erfolgen der Mohamedaner, trauert um den kaiser, den vater Sanchos; er lobt die kriegstüchtigkeit des sohnes und fordert ihn auf, furchtlos gegen das schurkische Heidenvolk zu reiten.

Die IV. (und V.?) strophe, die an die vorhergehenden gedanklich kaum anzuschließen ist, schilt auf den sohn einer gemeinen kreatur, der die freude der welt stört. Ob ein konkurrent Peires gemeint ist, der von berufs wegen aufmerksamkeit heischt (vgl. z. 25/26), wenn auch nicht gerade Marcabru, wie Diez annahm[1]), ist nicht mit sicherheit zu sagen (*fils d'avol criatura* heißt vielleicht, wenn man bedenkt, wie sehr bei Peire (XIII, 34) — wie bei Marcabru — die vererbung der schlechtigkeit zum angelpunkt der weltanschauung wird, einfach nur „schlecht").

Im stil ist sehr viel von Marcabru[2]): allegorische personi-

---

1) Appel, Marc. 420 möchte es — als ironisch gemeint — wieder auf diesen beziehen.

2) Später will übrigens Peire seine abhängigkeit von Marcabru, die doch nach inhalt, stil und wortwahl z. b. in nr. XIII nicht stärker möglich ist, nicht wort haben, vgl. V, str. I.

fikationen, der unterschied *amor* — *amar*, auch wörtliche übereinstimmungen (vgl. Zenker 840).

Vor allem aber sagt Peire in der letzten strophe selbst, daß er Marcabru in bezug auf die *semblansa* folgt. Was darunter zu verstehen ist, darüber gehen die meinungen auseinander: Suchier, Marc. 282: die versform; Zenker 841: der bruch; Appel, Marc. 420: die mahnung, sich gegen den übermut der Mohamedaner zu wenden.

Zenkers meinung wird dadurch gestützt, daß der bruch gerade in demselben liede Marc. IX begegnet, in dem sich noch mehr anklänge an dieses gedicht Peires finden. Appel stützt sich m. e. zu sehr auf die erwähnung der *comensansa*; ich glaube nicht, daß daraus irgend etwas zu schließen ist: die sänger sollen natürlich den ganzen vers lernen. Die letzte strophe meint nur: jetzt ist das lied zu ende; fangt von vorn an, es zu lernen. Appel sagt ganz richtig, Peire habe wenig zutrauen zu dieser art, weil ja Marcabru (oder sein lied) deswegen für töricht gehalten wird. Das kann sich unmöglich auf die ermahnung zum kreuzzuge beziehen, denn damals herrschte in Spanien eine beispiellose kriegsbegeisterung, man vergleiche Zenker 676ff.

XI. Belh m'es qui a bon sen. Verfaßt vor anfang august 1159 bei dem heere des grafen Raimund Berengar IV. von Barcelona, der, verbündet mit Heinrich II. von England, gegen den gönner Peires, Raimund V. von Toulouse, zu felde zog (Zenker 682, 678ff.; vgl. jedoch Schultz-Gora, Literaturblatt 1902, col. 73).

Das hauptthema des liedes wird erst in str. V, VI und der tornada behandelt: der zweck ist, dem grafen vor der tüchtigkeit seines feindes furcht einzujagen und ihm zum frieden zu raten. Es macht fast den eindruck — auch z. 11/12 spricht dafür —, als sei er deswegen von seinem gönner abgeschickt worden, dessen lage alles andere als günstig war. Es tut es recht furchtlos: „Wenn ihr nicht alle eure kräfte zusammennehmt, werdet ihr von eurem tapferen gegner geschlagen werden. Es wird rache genommen für die missetat."

Es scheint nun, als habe er solches (politisches) thema nicht allein in einem liede behandeln zu können geglaubt. Er schickt eine drei (oder wohl vier) strophen lange einleitung voraus, die beinahe geistreich, mitunter vielleicht etwas spitzfindig, die verschiedenen arten darlegen, wie ein guter hof und ein guter sänger sich gegenseitig fördern.

Im ganzen ist dieses lied weit kräftiger und origineller, gefälliger und weniger farblos als das vorige, und die einleitung scheint den Provenzalen sehr gefallen zu haben: sie wird wiederholt variiert, z. b. Raïmb. d'Aur. 20: *Ben s'eschai qu'en bona cort / Chant qui chantar sap*, oder G. de Bornelh XLIX: *Be deu en bona cort dir / Bo sonet qui·l fai.*

XII. Chantarai d'aquestz trobadors. Gedichtet: ende der sechziger jahre oder anfang der siebziger vor 1173 in Puivert, dép. Aude. (Appel, P. Rog. 10, Zenker 683 f.).

Es ist das einzige lied Peires, das die biographie und die hs. A als sirventes nennen. (Allerdings sind die übrigen lieder mit „sirventes-themen" in dieser handschrift nicht enthalten, dafür aber andere mit solchen stoffen, die jedoch Bern. Marti, Bern. von Venzac, G. von Bornelh zugeschrieben werden müssen. Auch E I V kennen nur verse von Peire). Der dichter selbst bezeichnet dieses lied als vers (vgl. s. 40 a. 2).

Es ist das älteste beispiel einer literarischen polemik größeren stils; aber in welcher form erscheint sie! Die dichterischen fähigkeiten seiner konkurrenten („trobadors und wohl auch joglars" sagt Appel, Bern. XXIa.; „Chiari od oscuri, i duodici sono trovatori" sagt P. Rajna, Rom 49, 96) werden gar nicht einmal erwähnt. Wenn es hoch kommt, wird ihr gesang in ganz allgemeiner — und wohl auch grundlos verleumderischer — weise gescholten. Nach einer das thema angebenden, subjektiv eingeführten einleitung, die die unfähigkeit und das mangelnde kunstverständnis der zeitgenössischen trobadors im allgemeinen behandelt, werden zwölf dichter in je einer strophe besonders, jeder originell, aber mitleidlos geschmäht wegen eigenschaften für die sie nichts können und die sie vielleicht nicht einmal besitzen.

Er nimmt aussehen, geburt, charakter zur zielscheibe seines spottes und seiner nachrede.

So ist das lied keine kritik, sondern verleumderische polemik niederster sorte; einen ästhetischen maßstab kann man daher natürlich nicht anlegen. Wilhelm von Poitiers und Marcabru sind im vergleich zu Peire dort, wo sie über ihre konkurrenten sprechen, geradezu literarisch und sachlich. Man muß unserm dichter allerdings zugute halten, daß das lied nach der tornada *als enflabotz* (vgl. dazu besonders P. Rajna, Rom. 49, 91 f.[1])), *tot jogan rizen* (ZrP 16, 514) verfaßt wurde. Zenker meint (s. 716), daß er hier allein wirkliche originalität entfalte. Den zeitgenossen scheint diese art sehr gefallen zu haben, darauf deuten die vielen fortsetzungsstrophen in den handschriften.

Das strophenschema (8 aabaab, männliche achtsilbner mit durchgehendem b, 14 strophen eine zweizeilige tornada) begegnet vor Peire zweimal: Marcabru XV, wo aber auch a durchgeht, und XXII. Zenker 844 nimmt an, daß das letztere lied als vorbild gedient hat.

XIV. Be m'es plazen. (Kritischer text nach C und a[1] von Bertoni Rdlr. XLIV, 159; Zenker kannte nur C. a[1] schreibt das lied dem R. de Vaqueiras zu. Vgl. auch Schultz-Gora, Literaturbl. 1902, col. 73). Dieses lied und das folgende sind nicht datierbar. Zenker 685 möchte die religiösen lieder — dazu muß man die zweiten teile dieser beiden rechnen — in die späteren lebensjahre Peires stellen.

Die ersten sechs strophen richten sich gegen die, welche das *trobar clus*, das Peire stets verteidigt, im verhältnis zu ihren kräften übertreiben, und verteidigen die maße. Dann folgt ohne übergang eine absage an die weltliche liebe, in der es ebensowenig wie im ersten teil des liedes ohne wiederholungen, selbst einzelner worte, abgeht. Der dichter scheint sich sogar überhaupt von der welt zurückziehen zu wollen.

---

1) Schon deswegen, weil diese in str. 10 — doch augenscheinlich im ernst — so geringschätzig behandelt werden, kann *als enflabotz* in der tornada kaum „für (oder vor) dudelsackpfeifer“ bedeuten.

Schema: 4a 4a 8b 4c 4c 8b; b geht durch alle elf strophen; eine tornada von drei zeilen, die jedoch einen neuen reim bringt. Es ist die form, die bei Marcabru in XVI, XX (Audric) und XXa begegnet. Das erstere lied scheint das vorbild zu sein, mit dem es auch inhaltliche übereinstimmung zeigt. Ob die melodie die gleiche ist oder nur in takt und ton ähnlich, können wir nicht sagen. Das thema ist sehr verwandt.

Es ist möglich, daß auch Audrics lied auf Peires eingewirkt hat: bei beiden ist der reim b = *ar*; doch sollte man bei solchen billigen reimen (M. XVI hat *ir*) vorsicht walten lassen.

XVI. Cui bon vers. Dieses lied ist, soweit ich sehe, das erste, das den bruch anzeigt (z. 22: „*Era·s vuelh alre devezir*"; vgl. s. 66 a.). Die ersten drei strophen beschäftigen sich mit poetischer polemik, die letzten fünf mahnen, beizeiten an den tod zu denken und für unser seelenheil zu sorgen.

BERNART DE VENZAC.

Belha m'es la flors (Gr. 323, 5; gedr. Zenker, Peire, 792, Hoepffner, app. I). Dieses von Zenker als dem B. de Venz. gehörig bestimmte lied ist von Hoepffner unter den werken B. MARTIS herausgegeben worden (vgl. auch Rom. 53, 103ff.). Es handelt nach einem frühlingseingang von den betrügereien der *molherat* und der *girbaut*, aus denen die schlechten menschen entstehen, die *Pretz* und *Valor* nicht lieben und *Joven* vernichten. Es sind die gleichen gedanken, die gleichen bilder wie bei Marcabru; es finden sich sogar wörtliche anklänge an diesen trobador. Die VII. strophe spricht nach einem bruch vom (2. oder 3.?) kreuzzug. Sie beginnt, wie viele sirventese Bertrans von Born, Wilhelms von Berguedan u. a. mit einer anrede. Der dichter bittet die hl. Jungfrau, den kaiser und den könig zu schützen und dem heere zu helfen[1]). In der letzten strophe macht der dichter auf den schluß aufmerksam und klagt über seine krankheit, was er auch in anderen seiner lieder tut (vgl.

1) In einer hs. ist dieser „politische bruch" um noch eine strophe verlängert worden.

Zenker 657 ff.). Dasselbe strophenschema, aber andere reime, hat Cercamon I. Es spricht hier wie auch bei anderen liedern dieses trobadors und des etwa gleichzeitig (nach Hoepffner etwas früher) lebenden Bern. Marti nichts für eine melodieentlehnung[1]).

MARCOAT.

(Hgg. von Dejeanne, AdM 15, 358, Jeanroy, Class. fr. 39).

„Er war ein gascognischer joglar, ein zeitgenosse Marcabrus" (Jeanroy, a. a. o. s. IV). Etwa daraus, daß wenigstens das erste gedicht ein *sirventes joglaresc* (nach Witthoeft) wäre, zu schließen, daß er trobador war (vielleicht sogar ein berühmter: Dejeanne 359), geht nicht an, selbst wenn man Witthoefts meinung teilte, weil ja von den drei dichtern, die nach den biographien diese gattung pflegten, zwei selbst joglare waren.

I. Mentre m'obri eis l'uisel. Gedichtet nach dem tode Marcabrus (z. 25); vielleicht sogar einige zeit danach, da zunächst Roili meister auf dem gebiete des schmähens war. Wir könnten auf die jahre 1160—1170 raten.

Der dichter will ein „schönes dunkles sirventes" über *Domein Serena* dichten, dem die rechte hand abgehauen wurde. Es wird aufgezählt, was er infolgedessen alles nicht kann: die lanze schwingen, würfel spielen, aale enthäuten, nüsse schälen usw. Str. IV und V schelten auf die *omes frairis* (dazu wird wohl Serena gehören), auf deren rat herr Bernart dem dichter seinen schutz entzogen hat und die,

1) Bern. Marti VI und R. d'Aur. 28 haben die gleiche form; reim b ist gleich, aber eine sehr häufige infinitivendung (*-ar*); a (*-es* : *-elh*) hat den gleichen vokal. So ist eine abhängigkeit nicht bewiesen. Wenn sie vorliegt, so spricht von vornherein — selbst wenn wir nicht wüßten, daß B. Marti selbst aussagt, daß er das lied mit einer neuen melodie gemacht hat — mehr für eine nachahmung von seiten Raimbauts: er betont in der ersten strophe, daß dieses merkwürdige lied weder vers noch estribot noch sirventes sei. Weshalb sind gerade diese drei gattungen ausgewählt? Möglicherweise, weil von vornherein alle drei möglich sind (sei es dem inhalt, sei es der form nach). Jedoch, es trifft keine dieser bezeichnungen zu, weil das lied, wie sich schon am ende der ersten strophe herausstellt, mit prosa untermischt ist. Daher nennt es der dichter selbst „no-sai-que·s-es".

seitdem Marcabru tot ist, keinen größeren feind haben als Marcoat[1]).

Höhnisch wendet sich der dichter am schluß an Serena: „Lerne dieses sirventes, Domeing Sarena; vielleicht kannst du dir damit almosen erbetteln."

Daß dieses lied ein sirventes joglaresc in Witthoefts sinne ist (auf bitten eines joglars verfaßt), wie Dejeanne 360 annimmt, ist durch nichts angedeutet; die letzte strophe ist beißender spott, weiter nichts: in gleicher weise wird von B. de Born der könig von Aragon aufgefordert, dessen lied (XIII) zu lernen. Auch B. de Vent. XVIII sagt: „*Mas la chanso l'ensenha*".

Die voraussetzung zur annahme dieser gattung ist ja schon an und für sich eine merkwürdigkeit[2]); da aber dieses und das folgende lied die ersten beispiele davon sind, jedoch die bitte des joglars um ein sirventes noch nicht kennen, so wäre es nicht unmöglich, daß diese später, um den reiz solcher verspottungen zu erhöhen, hinzugefügt wurde[3]). Wir wissen ja, mit welcher beharrlichkeit einzelne themen und motive (besonders im eingang) immer und immer wiederholt werden!

Schema: 7 aab'aab' mit durchgehendem b. Diese form ist sehr häufig; sie begegnet vor Marcoat bei Marcabru XV, XXII (achtsilbner), P. d'Alv. XII (achtsilbner), R. d'Aur. 9, 24 (siebensilbner); als 7 aab'ccb' bei P. d'Alv. XI. Vgl. Maus 84 und 87, Jeanroy, Origines 376.

---

1) Nach dieser strophe hat auch Roili schmähgedichte gesungen. — Vielleicht kann man aus dieser strophe schließen, daß Marcabru im berufe gestorben ist, daß er sich nicht vor seinem tode von der öffentlichkeit zurückgezogen hat.

2) Es ist wohl kaum nötig, darauf hinzuweisen, daß diese bemerkungen mit der bedeutung des terminus *sirv. jogl.* nichts zu tun haben. Dazu vgl. Schultz-Gora, Literaturbl. 1891, col. 239, Zenker, Folquet de Rom. 35; ganz anders wieder Kolsen, ZrP 41, 546, ähnlich, aber vorsichtiger, Men. Pidal, Poes. jugl. 156 a.

3) Warum bittet der joglar den trobador nicht um eine canzone, die doch sicher mehr erfolg brachte?

Marcoats lied, auch B. de Born. XXXVI usw. scheinen auf einer linie mit der trobadorsatire Peires v. Alv. zu stehen.

Der inhalt ist niedriger und gemeiner hohn; die frage ist allerdings, ob das mittelalter nicht ein gut teil mehr davon vertragen konnte (vgl. etwa Marcabru XXa). Der stil ist dementsprechend: einfach, mitunter geradezu liederlich (von wem er nicht singt [z. 4], will der hörer gar nicht wissen). Die einleitung gibt das thema an; der schluß wird in der alten art angezeigt. Auch mit der dunkelheit ist es nicht allzuweit her; sie ist, wie der dichter selbst angibt, beabsichtigt; ihr fehlt die tiefe, die nach ausdruck ringende idee, die bei Marcabru die ursache ist. Eine nachlässigkeit ist der letzte reim: *-ina* statt *-ena*. Dasselbe thema wie dieses lied behandelt in viel längerer aufzählung der Dalfin d'Alvernhe (119, 7, Witth. s. 42).

II. Una re·us dirai, en Serra. Serra, der den Marcoat zum streit herausgefordert hat, wird verspottet, weil er seinen fuß „unnützerweise" verloren hat. An seiner stelle trage er einen auffallenden apparat aus eisen, mit dem er nur schwerfällig gehen kann. Es werden in ironischer weise die „vorteile" dieser prothese aufgezählt. Sie ersetze ihm beinahe jeden anderen hausrat, nur sei es gotteslästerlich, da sie die form eines kreuzes hat, „*c'aprop de la crotz cagatz*".

Das schema ist ähnlich wie das des vorigen liedes: 7 a′ a′ b a′ a′ b (nach Jeanroy, Orig. 376 eher 7 a′a′b) mit durchgehendem b. Der inhalt ist roher und gemeiner spott, der aus dem kampf um das tägliche brot zu erklären ist (um einen unangenehmen konkurrenten zu verjagen, vgl. die erste strophe). Ich glaube kaum, daß die anrede „*en*" mehr als bloßer hohn ist; achtung drückt sie jedenfalls ebensowenig aus wie der höflichkeitsplural *vos*, der aber merkwürdigerweise das ganze lied hindurch beibehalten wird. Serena wird mit „du" angesprochen (nr. I).[1] Die Hist. Litt. XX, 562 hält beide für ein und dieselbe person. Dem widerspricht

---

1) Über den wechsel zwischen *tu* und *vous* in der anrede sehe man Suchier, Wilhelmslied XXIIIff., Graevell, P., Die charakteristik der personen im Rolandslied, Heilbr. 1880, s. 27, Schuwerack, Char. der personen im Wilhelmslied, Rom. Arb. I, Ha. 1913, s. 98. Foulet weist Rom. 48 (1918/19), s. 501 den anredewechsel sogar für die umgangssprache nach.

die verschiedenheit der anrede nicht,, da z. b. auch B. de Born einen joglar mit „*en*“ anredet (XI, 47, XXXIII, 89, XXXVII, 22, 29; vgl. Stimmings anmerkung zu der ersten stelle. Levy, Archiv 143, 96 bestreitet es, Kolsen, Literaturbl. 40, 390, sieht in *n'Atempre* gar eine dame), wohl aber die verschiedenheit der verlorenen glieder.

Auffällig ist, daß in zwei sirventesen Marcoats fünf (!) verstümmelte begegnen (I, 5 Gibel, 7 Serena, 26 Roili; II, 7 Serra, 47 Ronaz Barrieira). Wenn das „unfälle“ wären (Dejeanne 365), dann wäre dies allerdings merkwürdig. Näher als die annahme, daß wir uns hier in einem krüppelheim befinden, liegt die erklärung, daß diese leute auf die im mittelalter sehr gebräuchliche weise bestraft worden sind[1]), vgl. Schultz II, 176f., 225f. Man sehe auch die ausdrücke I, 7 *escoutellatz*, II, 48 *d'un pe fon ier sebratz.* Vgl. auch Gir. de Bornelh LXXV, 16. Man denke aber auch daran, daß Marcabru wegen seiner schmähgedichte getötet worden sein soll; auch über andere trobadors werden solche racheakte berichtet.

In einzelheiten ist das lied häufig dunkel; der stil ist, wenn man überhaupt mit der gattung einverstanden ist, — ich will nicht mit Dejeanne sagen: geistreich — aber doch lebhaft und bringt mitunter unerwartete und witzige vergleiche. Er ist belebt durch kleine eingeschobene episoden, auch mit direkter rede (z. 24); das „reittier“ des herrn Serra bekommt einen namen (*na Malaventura*); neue heilige werden erfunden, um eine beteurung zu bestärken (*saint Segur*; vgl. dazu ZrP 13, 309, H. Gaidoz, Mélusine P. 1878 IV, 520, Jeanroy, AdM 15, 368); das sirventes wird angeredet usw. Z. 18 scheint eine volksläufige redensart zu sein. Alliterationen begegnen verhältnismäßig häufig.

Eine merkwürdigkeit ist z. 31/32:

La vǫstra cavalcadura
A nọm na malaventurá.

---

1) Demnach wird auch herr Serra kaum ein ritter sein: für diese hatte man andere strafen.

Zu dem reim kommt fast völliger assonierender parallelismus der beiden zeilen.

PEIRE ROGIER.

Er lebte im dritten viertel des 12. jahrhs. (Appel s. 12).

VIII. Senh'en Raymbaut, per uezer. Als entstehungszeit für dieses von hs. A und der biographie so bezeichnete sirventes nimmt Pietsch, Modern Language Notes X, col. 401 etwa das jahr 1170 an.

Peire kommt neu an den hof des meisters des *trobar clus*. Str. I und II schmeicheln ihm; III und IV ermahnen zur freigebigkeit, was — wie es scheint — merkwürdigerweise das erste war, wenn man einen hof besuchte, an dem man bisher unbekannt war. Er tut es aber nicht, wie Marc. XXII, XXIII, P. d'Alv. XI usw., die belohnung als ein recht fordernd, sondern bescheiden, ohne die bitte eigentlich auszusprechen, wie im interesse des grafen diesen zur (höfischen) tugend ermahnend. Str. V. drückt, glaube ich, nicht die „frohlebige" weltanschauung eines „leichten sinnes" aus: in welcher beziehung zu der gegebenen situation sollte das geschehen? Weshalb bliebe der dichter dann nicht bei dem 'man' der vorhergehenden strophe (er sagt jetzt „*fassatz*", „*auretz*" usw.)? Er bittet vielmehr den grafen und trobador, ihn dessen verstand nicht allzusehr fürchten zu lassen; er lehrt nicht lebensklugheit: er bittet um nachsicht, um milderung der kritik des sachverständigen (und hochmütigen, man vgl. Gr. 389, 15 oder das urteil Peires von Alvernhe) fürsten. Dann plötzlich wird er unsicher und ängstlich[1]): bin ich nicht zu weit gegangen im lobe der torheit? Könnte ich nicht den grafen verletzt haben? „Um alles in der welt will ich nicht gesagt haben, ihr sollt ein tor sein . . ."

So schwankt er in dem doppelten bestreben, sowohl sein bestes zu geben als auch die hohe kritik zufrieden zu stellen, hin und her zwischen geistreichigkeit (z. b. str. V: „Denn

1) Eine solche revocatio aus — wirklicher oder fingierter — schüchternheit ist in der provenzalischen dichtung ein beliebtes stilmittel. Sie begegnet z. b. bei Cercamon, B. v. Ventad., R. d'Aur., Arn. Daniel.

dort, wo klugheit nicht genug, / Ist's torheit oft, die helfen kann) und kräftigem, lebhaftem stil auf der einen seite (kurze direkte rede, die objektivität vortäuschen soll z. 20, 30, die er in nr. VI und VII als *cobla tenzonada* zur virtuosität ausbildete[1]); z. 17/18 scheint ein sprichwort zu sein: zur häufigkeit des darin ausgedrückten gedankens vgl. Appel 77, 95)

und entgleisungen und ungeschicklichkeiten auf der andern (wie etwa z. 21: *dos* kann man doch kaum mit *tener* verbinden, Appel 77; oder die gequälte VII. strophe);

zwischen zager befangenheit, die ihn sein urteil nur auf umwegen aussprechen, als völlig unmaßgebend hinstellen läßt (z. 47: „*Ueiaire m'es al sen qu'ieu ai, Segon qu'ieu cug, mas non o sai . . .*" „Ich möchte sagen — ich weiß aber nichts, ich denke es mir nur; außerdem ist ein urteil ja immer von den fähigkeiten, vom verstande des urteilenden abhängig: wenn das, was ich sagen werde, euch mißfällt, so bedenkt dies — daß . . ."),

und ihrer überkompensation, mit der er beginnt, sich zur selbstbewußten rede in betonender wiederholung zusammenreißend: „*Tant ai de sen e de saber / E tan suy savis e membratz* . . ., daß ich über euch urteilen will und kann."

Aber er schließt die tür, durch die er eingetreten, gar nicht erst und behält die klinke in der hand, das wort *partir* auf den lippen (z. 6, 11, 50, 52). „Aber bevor ich scheide, Herr Raïmbaut, möchte ich zu gern eure antwort hören". So klingt auch die erklärung, daß er nur gekommen sei, um zu erfragen, ob herr Raïmbaut *drutz* oder *molheratz* ist, wie eine gesuchte entschuldigung seines kommens, die er seiner meinung nach braucht, um sich einzuführen[2]). Er hofft, daß er zurückgehalten wird, wie denn auch die biographie, die das lied wohl ähnlich wie wir verstehen muß, berichtet: *lonc temps estet ab en Raembaut d'Aurenga.*

---

1) und deren einfluß sogar Raïmbaut d'Aur. erfahren zu haben scheint (besonders 10, str. 6. Man vergleiche auch die neigung zur dialogisierten rede bei G. de Bornelh und G. Riquier).

2) Und daß er den reichtum und die pracht an seinem hofe hat rühmen hören und gekommen ist, sie sich anzusehen, ist offenkundige lüge: vgl. s. 104 a. 2.



Wie man sieht, weicht diese auffassung des liedes erheblich ab von der Appels (P. Rog. 17, Raïmb. 19); vielleicht meint auch P. d'Alvernhe XII diese etwas linkische schüchternheit in eigenen dingen, wenn er von P. Rogier sagt, er würde besser zum chorknaben passen, kerze und psalter zu tragen, als zum liebessänger.

Die gleiche strophenform begegnet vor Peire bei J. Rudel (IV) und B. v. Vent (5). Bei ihrer einfachheit hat die annahme einer entlehnung ohne weitere stützen keine berechtigung.

GRAF RAÏMBAUT D'AURENGA.

34. Peire Rogier, a tressalhir. Dieses lied (Appel, P. Rog. 64, Raïmb. 20) ist die antwort auf das eben behandelte. Hs. A nennt es unter den sirventesen, Hs. I beide als tenzone, eine bezeichnung, die mitunter bei liederwechseln angewandt wurde. Alle andern lieder Raïmbauts heißen in den mir zugänglichen handschriften canzonen.

Raïmbaut antwortet äußerst höflich; er faßt scheinbar alles, was ihm Peire sagt, ernst auf und fühlt sich geschmeichelt. Zweimal redet er den kleinen trobador mit namen an. Er will sich so höfisch wie irgend möglich zeigen, um den ruf seines „hofes", von dem Peire sprach, zu rechtfertigen. Wie herrisch und ungeduldig behandelt er dasselbe thema in nr. 7! — Er übertrete, um zu antworten, sogar ein versprechen, das er seiner herrin gegeben habe: nämlich nicht zu singen[1]). Er lobt die absicht Peires, sein benehmen kennen zu lernen, und wolle dessen bitte erfüllen, denn er gehöre nicht zu den menschen, die durch reichtum[2]) und macht schlecht werden.

---

1) Ähnlich motiviert er nr. 4. Ich glaube nicht, daß man daraus schließen darf, daß beide lieder zu gleicher zeit entstanden und an dieselbe dame (Bon Respieg: Appel Rdlr. 40, 417) gerichtet sind. Schon an sich erscheint die möglichkeit eines solchen ansinnens etwas unpsychologisch. Wir könnten aber weiter fragen: wenn die dame wirklich solche bedingungslose macht über den dichter hat, weshalb übertritt er beidemal das verbot? Und weshalb modifiziert sie dieses: in 34 darf er gar nicht singen, in 4 nur nicht über sie?

2) Den größten teil seiner 17 jahre währenden regierungszeit stand es mit diesem allerdings nicht hervorragend. Beim tode seines vaters waren

Erst in der IV. strophe beantwortet er Peires eigentliche frage, jedoch nicht vollständig. Er sagt nur, daß er kein *drut* ist. Er sei es aber nicht aus eigenem willen, sondern wegen der hartherzigkeit seiner dame. Er klagt dem Peire sein liebesleid, versichert aber, daß er ewig dienen wolle, obgleich es so vergeblich sei, daß er sich freuen würde, wenigstens zum range eines *entenden* erhoben zu werden. Für ihn scheinen also die begriffe *drut* — *molherat* nicht auf einer ebene zu liegen wie bei Marcabru und P. Rogier[1]). Er scheint die stufenleiter des Grafen von Anjou im liede *Domna vos* (Kolsen, Dichtungen 25, Dammann, Die allegorische canzone des G. de Calanso „A leis . . .“ Diss. Breslau 1891, s. 74) anzuerkennen:

Quatre escalos a en amor:
Lo premier es de fegnedor,
El segons es de preiador,
E lo ters es d'*entendedor*,
E lo quart es drut apelatz.

Das schema des liedes ist — sogar in bezug auf strophenzahl und tornada — dasselbe wie bei P. Rogier.

Alliterationen begegnen recht häufig; doch ist es nie sicher, ob sie — wie bei Raïmbaut eigentlich anzunehmen — beabsichtigt sind oder ob sie beim singen wirklich als alliterationen wirken. Wir finden bilder (12: *E ia l'avers nom sia escutz*) und rhetorische fragen (30). In der V. strophe überspitzt er in dem bestreben, sich als vollkommener liebhaber zu zeigen — vielleicht war es ihm nicht einmal ein scherz — die höfischen anschauungen: seine dame tue ganz recht daran, ihn zu quälen und nicht zu erhören: wenn er

alle einkünfte seiner besitzungen auf 13 jahre verpfändet; auch später mußte er wiederholt seine schlösser als pfänder für geliehenes geld geben. Appel, Raïmbaut 9.

Dieses thema, ob reichtum und gutes benehmen (besonders in der liebe) sich vereinen, wird von den trobadors häufig behandelt, z. b. G. de Bornelh — könig von Aragon (tenzone; Wilh. v. Berg. wirft dem könige vor, er könne es nicht) oder Azalais von Porcairagues (bekämpft Raïmbauts ansicht) oder B. de Born XXVIII, str. III, XXXIX, str. IV, V (er ergreift ebenfalls gegen die mächtigen partei). Man vgl. auch Raïmbaut 7.

1) Auch P. Rogier ist erklärter gegner der *drudaria*, vgl. Wechssler, 185, 325ff., 326.



daran gestorben sein wird (das fürchten schon W. v. Poit., J. Rud. B. v. Ventad. usw.), dann werde er — als märtyrer der liebe — wunder tun!

Für nr. 9 Ans que l'aura bruna·s cal (gedr.: Klein, 94a, Rdlr. 45, 216) vermutet Appel s. 11f. melodieentlehnung; es ist aber nicht sehr sicher, ob z. 2 (*gir un vers d'amon aval*) dieses bedeutet. Die einzige hs. a, in der das lied in schwerverständlicher form, in bilderreichen ausdrücken und schlechter überlieferung steht, gibt die gattungszugehörigkeit nicht an. Es handelt sich um ein pferd, das der dichter an seine feinde verloren hat. Er droht, sich bald an ihnen zu rächen. In der VII. und VIII. strophe und den beiden tornaden redet er von seiner dame.

Die autorschaft Raïmbauts ist von Chabaneau 376 a. 1 bestritten worden. Auch Appel neigt dieser ansicht zu. Das einfache schema (7 aabaab), das übrigens schon bei Marcoat begegnet, kann sie nicht stützen, da Raïmbaut dasselbe in nr. 24, ein ähnliches in nr. 1 verwendet. Die kompliziertheit der reimablösung spricht für unseren dichter. Ich sehe ferner nicht ein, warum der in str. IV genannte Uc auch aus dem hause Baux sein muß. Es läßt sich doch jedenfalls — schon da dieser zweifel nur möglich ist — die tatsache, daß Hugo von Baux später lebte, nicht gegen Raïmbauts verfasserschaft und für eine spätere abfassung des liedes geltend machen.

In den versen Raïmbauts begegnet der bruch sehr häufig, da er in fast alle seine lieder die liebe irgendwie hineinmischt. Wir werden nur noch einige beispiele erwähnen, weil wir ja aus dieser zeit schon wirkliche sirventese haben und sie daher nur die weite verbreitung der erscheinung des doppelten themas in einem liede zeigen.

In nr. 7 A mon vers darai chanso[1]) ergreift er das wort zu demselben thema wie in nr. 34, aber weit hitziger und mehr aus leidenschaftlicher überzeugung als überzeugend. Nachdem er in str. I—III die frage aufgeworfen hat, behandelt er das eigentliche thema nur in IV—VI und nur,

---

1) Appel, Raïmbaut 32, 94, Marc. 432 a. 2 liest *dirai*.

indem er seine antwort hinstellt, die dame, die sich nicht danach richtet, beschimpft, die andere ihr als besser gegenübergestellt. Das muß genügen: „*E dirai eu mais?*“. Mit dem, der nun noch nicht überzeugt ist, droht er, „deutlicher reden“ zu wollen. Was das bedeutet, scheint 18, str. II zu erläutern: *Si' ogan pendut o ars / Qui no m'en creira* . . (ähnlich „begründet“ auch G. de Berg.). Die beiden letzten strophen und die beiden tornaden sind ohne übergang dem liebespreis gewidmet; seine herrin wird als herrscherin über die ganze welt hingestellt und mit Gott verglichen.

Im vorigen kapitel haben wir Raïmbauts lieder nicht zitiert, da der themawechsel meist nicht so schroff ist wie bei den anderen trobadors. In nr. 4 (Al prim qe·il tim) könnte man die ersten zwei strophen als einleitung verstehen, die ja bei den Provenzalen keines zusammenhanges bedarf.

In nr. 26 (En aital rimeta; MG 628, 629) versichert der dichter den tatsachen entsprechend, in leichten worten und leichten „reimchen“ dichten zu wollen und schilt dann in der art Marcabrus auf die *falsa gen qe lima* usw., die die freude (joi) zerstört. Er will sich jedoch durch sie nicht von seinem wege abbringen lassen. So ist nun der übergang gefunden, von seiner dame zu reden.

Im liebeslied 15 (Ar quan) rühmt er sich in der V. und VI. strophe seiner überragenden dichtkunst; wer ihm widerspreche, den wolle er mit schild und lanze niederrennen. Ähnlich verhält es sich mit nr. 37 und anderen.

Zwischen Raïmbauts tod (1173) und den ersten liedern B. de Borns liegt ein zwischenraum von acht jahren.

Manche von Bertrans zeitgenossen mögen schon vor ihm zu dichten begonnen haben.

Sicher ist dies von seinem freunde Wilhelm von Berguedan, der 1149 schon lebte und dessen ersten datierbaren lieder möglicherweise schon aus dem jahre 1170 sind[1]) und

1) Milá 287: „. . . componía versos desde antes de 1187 á 1191 a lo menos, y que si bien puede sostener que trovó mas tarde, no hay motivo para negar que empezó antes y acaso mucho antes del período señalado. Vgl. auch Bartsch, Jahrb. VI, 231ff., J. Miret i Sans, Los vescomtes de Cerdanya, Conflent y



von dem Bertran de Born manches übernahm. Über seine themen vgl. man s. 44[1]).

Kolsen (ZrP 41, 545, Dantejahrbuch VIII, 58; auch Canello, Manuale[3], 1926, 183) möchte ARNAUT DANIEL bis 1160 hinabreichen lassen; wie Appel, R. 79 a. zeigt, ist dies unbegründet. Das lied, um das es sich handelt, würde Arnaut Escolier gehören. Wenn man Kolsens annahme zustimmt, daß Raïmb. d'Aur. 28 sich auf dieses sirventes (das oben auf s. 45 kurz behandelt wurde) bezieht, so ist nur die datierung „vor 1173" zulässig, da Raïmbauts lied bis zu diesem zeitpunkte gedichtet sein kann. Kolsen hält es grundlos für zehn jahre älter. Aber das verhältnis zu Raïmbauts lied ist nicht sicher.

Auch von G. D'APCHIER[2]), TORCAFOL, ARNAUT DE MARUELH, P. VIDAL, G. DE BORNELH u. a., von denen zum teil sirventese erhalten sind, wird angenommen, daß sie ihre laufbahn 5—10 jahre vor Bertran de Born begannen; einige von ihnen dichteten bis zu 25 jahren nach dessen eintritt ins kloster. Wenn wir einen von ihnen behandeln wollten, so wüßten wir nicht, wo die grenze zu ziehen wäre. Deshalb greifen wir aus allen zeitgenossen allein Bertran de Born heraus, von dem ja in der tat nur wirkliche sirventese, und zwar in verhältnismäßig sehr stattlicher zahl, überliefert sind und der gerade wegen dieser lieder zu den in unserer zeit bekanntesten trobadors gehört. Wir werden jedoch bisweilen bei anklängen und abhängigkeiten auf diese dichter hinweisen.

Bergadà, in: Memorias de la R. Acad. de Buenas Letras, bd. VIII; ders., Enquesta sobre el trovad. Vilarnau amb algunes noves de Guillem de Bergadà, Ramón de Miraval i Guillem de Mur, in Rev. hispan., bd. 46 (1919). Anglade, Hist. somm. 83 läßt ihn schon 1160 beginnen.

1) Milá s. 284, 290 urteilt ebenso wie Bartsch von einem einseitig moralischen standpunkt wohl zu scharf über diesen mitunter beinahe geistreichen trobador und seine bisweilen recht wirksamen lieder, die allerdings den nachteil haben, fast nur spott und hohn, beleidigung und verläumdung zum stoff zu haben.

2) Chab. datiert ihn um 1160, Witthoeft seinen liederwechsel mit Torc. etwa um 1200.

V. Kapitel.

Bertran de Born.

Vgl. Jeanroys bibliographie s. 50f., dazu folgende neuere aufsätze (besprechungen oder textkritische bemerkungen) Schultz-Gora, Deutsche Literaturzeitung 1914, 2081—83 (bericht über St³); Kolsen, Literaturblatt 1919, 388—392 (rezension von St³); Kolsen, ZrP 41, 552 („Zum planh des B. d.B.: Mon chan fenisc"); Lewent, Archiv 133, 215—18 (rez. von St³); Stimming, Archiv 134, 101ff. („Zu B. de B."); Schultz-Gora, Arch. 134, 110—13 (bemerkungen dazu); Levy, Archiv 142, 265; 143, 89; 144, 92 („Textkritische bemerkungen zu B. de B."). Man vgl. auch: Olin Moore, The Young King, Henry Plantagenet, in provençal and italian literature, Rom. Rev. IV, 1913, s. 1ff., V, s. 45ff. Gmelin, Richard Löwenherz und die trobadors, Zs. f. fr. u. engl. Unterr. bd. 26, 561ff., 27, 14ff.; P. Rajna, B. de B. e una favola Esopica. Rom. 50, 246; H. Boyers, Cleavage in B. de B. and Dante, Mod. Phil. XXVI, 1926, s. 1. Die ältere literatur findet man in den verschiedenen ausgaben von St. angegeben.

1. Die kriegssirventese.

I. Lo coms m'a mandat. Dieses erste erhaltene sirventes ist aus dem jahre 1181. Aus der ersten strophe geht hervor, daß Bertran schon eine gewisse berühmtheit wegen seiner kriegslieder erlangt hat, vielleicht schon bei der ersten empörung der söhne Heinrichs II. von England gegen ihren vater vom jahre 1173 (St³; vgl. jedoch auch St¹ 34f., Clédat 38, Thomas 20/21). Das lied soll die parteigänger des grafen Raimund V. von Toulouse zum kriege ermuntern. Es beschreibt das zusammenströmen der bundesgenossen und malt mit begeisterter siegeszuversicht das kampfgetümmel, das sich danach erheben wird.

II. Un sirventes on motz. Datierung: sommer 1182 (St³ 9, Thomas 7, St¹ 28f., Diez LW 160). Anders: Clédat 29ff. Bertran entschuldigt und rechtfertigt, daß er — wie



uns heute scheint, mit list und gewalt — seinen bruder Constantin aus der gemeinsamen burg vertrieben habe, und beklagt sein los, tagtäglich zu seiner verteidigung gegen die fürsten, an die sich Constantin um hilfe gewandt hatte, kämpfen zu müssen. Dann schilt er seine freunde, unter denen er einen bei namen aufruft, daß sie ihm nicht beistand leisteten.

Schema: 8a 8a 8b 8b 7α' 8b 7α', 7 strophen, die meist durch eine stärkere interpunktion in 3 + 4 zeilen geteilt sind, und ein vierzeiliges geleit. Dasselbe schema hat R. d'Aurenga 5. Statt des grammatischen reimes α' steht ein solcher β', b ist ähnlich (B.: art, R.: at); aber die in MG abgedruckten hss. sind in so schlechtem zustande, daß ich nicht sagen kann, ob dieselben sinneseinschnitte vorliegen. Die tornada in C zählt drei, die in I zwei zeilen. Die nachahmung ist sehr möglich; Maus s. 91 a. 6 gibt sie als sicher an.

III. Ges de far. Es scheint, als habe Constantin sich an könig Heinrich selbst gewandt, doch habe Bertran diesen irgendwie (str. I) für sich zu gewinnen gewußt. Thomas datiert das lied anders. Der dichter frohlockt, daß der könig ihm verziehen habe. Die andern barone mögen ihn nur bekriegen. Krieg allein ist ja das, was ihn erfreut. Er wird mit Autafort, seiner burg schalten, wie es ihm beliebt. In der letzten strophe rechtfertigt er noch einmal, daß er sie für sich allein beanspruchte. (Das schema ist bei Maus s. 22 nicht ganz richtig angegeben; es ist: 8a 8b 8a 8b 5c 5c 5d 5d.)

IV. Cortz e guerras. Entstehungszeit: die ersten tage des jahres 1183. Nach einer zweistrophigen einleitung drückt Bertran seine freude darüber aus, daß der könig von Frankreich gegen seine aufständischen vasallen vorgeht. Er verwahrt sich dagegen, aus reiner kampflust den krieg zu besingen; er bringe ihm, wie allen kleinen burgherrn, vorteil, denn im kriege sind die fürsten freigebiger und leutseliger als im frieden (vgl. auch XXII, 13). Str. VI und VII erklären nach einem bruch noch einmal die gewaltsame besitzergreifung von Autafort. — Schema: 8a 8b 8a 8b 8c 4d 8c. Dieselbe form hat Marc. XXXIX und XXXIV; bei dem letzteren ist sogar der reim b

der gleiche, dagegen zählt bei beiden auch die vorletzte zeile acht silben. Auch Bern. de Venzac, *Dejostals*, hat dasselbe schema, aber andere silbenzahl einer zeile. Maus s. 88 (auch 28) irrt sich in den silbenzahlen.

V. Puois Ventadorns. Gedichtet anfang des jahres 1183. Es handelt sich um einen aufstand vieler barone gegen die rücksichtslose herrschaft Richards. Sie wollten den milden und leicht lenkbaren Heinrich an seine stelle setzen. Das lied zählt die aufständischen barone auf und stachelt beide parteien durch schmähungen an. Der könig von Frankreich wird aufgefordert, einen seiner vasallen zu unterstützen, der sich dem aufstand angeschlossen hat. Bemerkenswert ist in diesem wie in vielen andern sirventesen das fehlen der in vers und canzone üblichen einleitungen.

VI. D'un sirventes. Bertrans hoffnung auf einen längeren krieg war getäuscht worden: auf veranlassung ihres vaters hatten sich die beiden brüder versöhnt. Das lied schilt Heinrich „könig der memmen" usw. Richard solle nur ja nicht aus rücksicht auf ihn seine untertanen freundlich behandeln (Levy, l. c. 270), sondern ihre burgen brechen und verbrennen. Das geleit wünscht Gottfried, den jüngsten der vier brüder, an die stelle des erstgeborenen. Zeile 25 gibt das musikalische vorbild an: die tenzone zwischen G. de Bornelh und frau Alamanda. Sicher tut sie das nur, weil gerade eine halbe zeile fehlte und der name der sängerin in den reim paßte; noch größerer zufall ist es, daß gerade dieses lied überliefert ist (Kolsen, G. v. B. 59, Schultz, Prov. dichterinnen 19). Das schema ist das gleiche, ebenso die reimsilbe b = atz; während jedoch die tenzone den reim a von zwei zu zwei strophen wechseln läßt, behält Bertran dieselbe reimsilbe für alle coblen bei.

VII. Ieu chan. Die barone erkannten den ohne ihre zustimmung geschlossenen frieden nicht an; Heinrich und Gottfried gingen wieder zu ihnen über. Der dichter lobt die kriegskenntnis der beiden königssöhne und sieht den sieg voraus. Er gibt an, welche völker sich den aufständischen anschließen wollen oder sollen. — Form: 8a 8a 7b′ 8a 8a 7b′;

a geht durch, b ändert sich in seiner tonsilbe: I—IV: erra, V—VIII: ia, IX—XII: anha. Dasselbe schema begegnet des öfteren, aber stets nur mit zeilen zu sieben oder nur zu acht silben.

VIII. Mon chan fenisc. Diesen planh auf den tod des Jungen Königs (1183) hat Bertran als sirventes behandelt, auch die hss. A und I bezeichnen ihn so[1]). Die melodie ist von Peire Raimon von Toulouse entlehnt (Bartsch, ZrP 3, 409, Maus 24, vgl. aber Springer 25). Die einleitung ist subjektiv; der dichter habe durch den tod des besten königs, der je gelebt, lust und kraft zum singen verloren. Er redet dennoch, weil der große stumme schmerz ihn zu ersticken droht. In fast vier strophen zählt er des verstorbenen, der verschiedentlich angeredet wird, persönliche, gesellschaftliche und ritterliche tugenden auf. Die letzte strophe und die erste tornada bringen eine für unsere begriffe fast ungeheuerliche[2]) aufzählung aller um ihn trauernden völker.

X. Ges no mi desconort. Durch den tod des Jungen Königs wurde die kraft des aufstandes gebrochen. Autafort wurde von Richard erobert (am 7. juli 1183) und dem Constantin wiedergegeben. Bertran erklärt, er sei darüber nicht trostlos; vielmehr strebe er danach, die burg wiederzuerhalten. Da Richard ihn küßte und umarmte, als er sich ihm bittend nahte, habe er von ihm nichts zu befürchten. Dann schilt er auf seine früheren verbündeten, die ihn im stich gelassen haben. Nachdem so die vergangenheit erledigt ist, wendet er sich in der IV. strophe dem grafen Richard und der zukunft zu. Er bietet sich ihm als vassall an und will ihm ewig die treue halten, wenn er ihm seine burg als lehen wiedergibt. Die beiden tornaden sind an seine dame gerichtet.

---

1) Z. 1 „chan“ bezeichnet natürlich keine gattung. — Der andere planh, der auch gar nicht Bertrans stileigentümlichkeiten zeigt, wird zuletzt auch dem Folquet de Marseille ab- und dem Raimon Vidal zugesprochen: Kolsen, ZrP 41, 558.

2) Da wir die wirkung des gesungenen liedes nicht kennen, müssen wir uns eines schärferen urteils enthalten.

XI. Rassa, mes. Das lied entstand um dieselbe zeit wie das vorhergehende. Der dichter beklagt sich bei Gottfried (Rassa), daß er nicht, wie die andern aufständischen, seinen besitz wiedererlangt hat. Er werde stets von den großen im stich gelassen, wenn man ihn mit seinen dreißig kriegern in den streit gemischt hat. Jetzt kommt für kriegsleute die traurige zeit des friedens und der jagd. Keinen baron gibt es mehr, der vollkommene proeza besäße. Die letzte strophe besteht dem inhalte nach aus zwei aneinandergereihten geleiten, die, wie auch die wirkliche tornada, durch nichts mit dem thema des liedes verbunden sind.

XIV. Quan la novela (1184). Weil Richard nicht einwilligte, Aquitanien an seinen bruder Johann abzutreten, wie es könig Heinrich verlangte, gestattete dieser Johann, der sich mit Gottfried verbündete, waffengewalt anzuwenden. Bertran berichtet von den gründen des aufstandes der barone gegen Richard, reizt diesen zum kriege an und tadelt Gottfried. Richard wird die länder seiner gegner erobern und sogar nach England ziehen, die königskrone für sich zu beanspruchen.

Schema: 10 ababccdd. Dieselbe form begegnet „ungefähr um dieselbe zeit" in einer canzone des G. de St. Leidier (3), trotzdem setzt Maus s. 27 Bertrans lied ohne gründe[1]) als das „wahrscheinlich älteste" an. Man vergleiche auch Maus s. 88 a. 2 nr. 27, wo Bertrans form verzeichnet ist, und nr. 359, wo als lieder gleicher form angegeben sind: B. de B. (6), XL, W. v. Berg. 1, 17, 20; Raim. de Mir. 43, das Andraud — mit vielleicht nicht genügend sicherer begründung — in dessen spätzeit (1200—1213) stellt, und B. de Paris 1, str. 1, 3, 5, 8, haben auch gleiche reime.

---

1) Und sogar im zirkelschluß: er nimmt nämlich, wie auch andere (etwa St[1] 100, oder Reimann, Die deklination der subst. und adj. i. d. Langue d'Oc, Danzig 1882, s. 37, der nr. XXXVII dem Bertran absprechen will, weil es die form entlehnt, ebenso auch XXXVI, weil es hiatus hat!!) an, Bertran habe originelle formen. Weit begründeter wäre das gegenteil: da das sirventes (und auch das Bertrans) sich meist einer fremden melodie bedient, so dürfen wir es auch in den fällen, wo es nicht nachweisbar ist, nach dem gesetz der großen zahl annehmen.

XV. Mout m'es (winter 1185/86). Es herrschte wieder friede im lande. Es mißfällt dem dichter, daß die barone nicht die waffen zu ergreifen wagen, obgleich Richard sie sehr hart und rauh behandelt. Es werden einzelne große bei namen aufgerufen und verspottet. Eine strophe setzt die persönlichen angriffe gegen den könig von Aragon von XII und XIII fort. Die letzten beiden strophen und zwei geleite handeln von liebe. Nach Bartsch, ZrP 3 (1879), 410 ist die strophenform von P. Vidal 11 entlehnt.

A totz dic que ja mais (gedr. von Stimming, Archiv 134 (1916), s. 104ff., bemerkungen dazu von Schultz-Gora ebendort s. 110). Ob dieser planch auf Rassa (gestorben 1186) ein sirventes ist, kann ich nicht entscheiden, da er nur in der hs. Campori steht, die keine gattungszugehörigkeit angibt und Maus diese strophenform nicht einmal bei Bertran verzeichnet. Ich halte es in anbetracht der großen zahl der sirventese Bertrans für wahrscheinlich.

Er wird weniger als das klagelied auf den Jungen König durch aufzählungen verunstaltet; trotz mancher übertreibungen, die jene zeit wohl anders beurteilte als wir, vermittelt er recht wirkungsvoll den eindruck aufrichtigen schmerzes. Die größte freude auf dieser welt wäre für den dichter, seinem Rassa folgen zu dürfen. Er weint und bittet Gott, jenen bei sich aufzunehmen und ihm Alexander, Ogier und viele andere helden zu gefährten zu geben. Er preist ihn über alle fürsten und stellt ihn über Artus und Gavain. *Pretz* und *Joven* seien durch seinen tod von ihrer höhe gestürzt; die freunde aller tugenden haben ihren führer verloren. Das geleit wiederholt das gebet für des grafen seelenheil.

XVI. A·l doutz termini. Gedichtet während eines zwischen den königen von England und Frankreich geschlossenen waffenstillstandes. Der dichter flucht dem, der zum vertrage riet und schilt die unkriegerische gesinnung könig Philipps, dem er alle gründe vorhält, die er zum kriege haben könnte. Dann wendet er sich an Richard Löwenherz, über den er sich nicht zu beklagen brauche, denn er habe nie den

frieden dem kriege vorgezogen. Das gleiche schema (7a 7b′ 7c′ 7C′ 8d 8d 8d) mit demselben refrainwort hat R. d'Aur. 27.

XVII. Puois a·ls baros. Der kaum wiederbegonnene krieg fand durch einen abermaligen waffenstillstand ein schnelles ende, was dem Bertran gar nicht lieb ist. Er will ein lied singen, daß jedem nach kampf dürsten wird. Sehr wirkungsvoll wiederholt er die vorwürfe des vorigen gedichtes gegen Philipp und rechnet nach, welche länder er besitzen müßte und nicht besitzt. Die Franzosen haben jedes ehrgefühl verloren. Strophenbau (10 a′ba′bbba′) und reime (b = ei statt eis) sind aus nr. XXIX (entstanden 1182) übernommen.

XVIII. Nostre senher. Unserm modernen gefühl nach und verglichen mit den kreuzliedern Marcabrus ist dieses (ged. anfang des jahres 1188) kunstlos und ohne wirkung. Gott der Herr fordere selbst auf, das heilige grab zu befreien. Graf Richard und könig Philipp werden gelobt, daß sie diesem ruf folge leisten wollen. — Es wäre sehr gut möglich, daß diese (zwei oder drei) strophen[1]) die zweite hälfte eines liedes mit bruch sind, wie etwa Marcabrus politische strophen oder J. Rudels sirventes-canzone, die aus einem liebesliede zum kreuzlied wird[2]). Sie wären hier selbständig geworden wie etwa in dem andern liede, das über den kreuzzug handelt (XXXVI—XX). Ein (zwei- oder) dreistrophiges lied ist bei Bertran eine unmöglichkeit, man vgl. s. 71 a. 2; und die erste zeile beginnt ohne jegliche einleitung und ist auch nicht subjektiv. Schon hieraus könnte man mit einiger wahrscheinlichkeit schließen, daß das lied nicht so anfing, wie es uns überliefert ist.

---

1) Zwei strophen (10 ababac′c′dd) und einmal vier zeilen, die vielleicht als tornada gelten; die reime sind allerdings abab. Man nimmt deshalb an, das sie den rest einer strophe bilden. Man vgl. jedoch z. b. die tornaden von nr. XI oder die zweier lieder von P. d'Alv. Aber auch hier sind die verhältnisse nicht klar.

2) In manchen anderen liedern, wie möglicherweise auch in dem letzteren, bei den Franzosen bei Conon de Béthune, folgen die beiden themata ohne eigentlichen bruch aufeinander.

XIX. No puosc mudar. Abfassungszeit: mai oder anfang juni 1188. Bevor es zum kreuzzug kam, hatte Richard einen krieg mit dem grafen von Toulouse zu führen. Bertran ist froh, denn im kriege werden sogar die geizigen freigebig. Wenn er geld hätte, würde auch er teilnehmen. So muß er sich darauf beschränken, gerüstet zu warten, bis er geholt wird. In je einer strophe werden Philipp und Richard angestachelt. Die letzte strophe bringt unvermittelt ein breit ausgeführtes, sehr wirkungsvolles bild, dem schließlich seine vergebliche liebe gleichgesetzt wird. Die form (10 a'bcd'efgh') entlehnte Bertran mit den reimen von A. Daniels canzone XVII (Bartsch, ZrP 3, 410, Appel, Ined. 130 a.; anders St[1] 100), auch dort ist ein zweizeiliges geleit. Dagegen sieht man hier, wo die entlehnung der melodie unzweifelhaft ist, wie wenig sicher das kriterium der sinnesabschnitte wäre: bei Arnaut stimmen sie zwar mit der tornada überein; bei Bertran würde sogar objekt vom verb getrennt. Übrigens folgen die beiden in der hs. Campori überlieferten und von Stimming und Schultz-Gora 1916 (Arch. 134, 101 ff.) veröffentlichten strophen Bertrans (?) denselben reimen.

Ursprünglich scheinen sie nicht zu diesem gedicht (XIX) zu gehören, denn Bertran sagt selbst, daß es zu ende sei. Stimming, Archiv 134, s. 104 nimmt an, ihr verfasser sei nicht Bertran. Dann gäbe es zwei möglichkeiten. „Entweder könnte der verfasser nach dem vorbilde, also auch nach der melodie jenes gedichtes ein eigenes neues verfaßt, oder aber er könnte zu jenem von Bertran de Born herstammenden zwei neue strophen hinzugedichtet haben (was bekanntlich auch bei einigen anderen vorgekommen ist), und diese könnten später äußerlich von jenem getrennt, d. h. als gesondertes gedicht aufgezeichnet worden sein. Für die letztere möglichkeit spricht der umstand, daß in der handschrift Campori unsere beiden strophen unmittelbar auf jenes sirventes (*Non laisserai* . . ., d. h. in der ausgabe *Non puosc mudar*, . . .) folgen.“ So scheinen wir auch hier ein lied zu haben, das nachträglich in zwei teile zerspalten ist.

XX. Ara sai ieu. Dieses bald nach dem monat juli

gedichtete lied will die säumigen kreuzfahrer anspornen. Bertran selbst kann sie wegen seiner „schönen blonden herrin“ nicht begleiten. Dasselbe schema wie dieses sirventes (10 a 10 b 10 a 10 b 7 c′ 10 a 10 a) hat nr. XXXVI; siehe dieses.

XXI. Anc no·s puoc. Dieses schwerverständliche sirventes, das einzige, das Bertran in der dunklen art dichtete, scheint (ende 1189 oder) anfang 1190 entstanden zu sein. Anders: Gmelin 14 a. 31. Es beginnt mit einer klage über die untreue der dame des dichters. Die III. strophe spricht ohne übergang vom kreuzzug: der herr von Manta und Murol (?) wird Syrien erobern und die Perser taufen. Er hat alle tugenden eines fürsten; aber es wäre eine schande, wenn er seine feinde zwischen Dordogne und Charante in frieden ließe.

Schema:	7a′	3b	5b	7c	7d′	3e	3f	5f	5g	3f
	anta	ols	ols	est	ava	ais	ans	ans	ol	ans

(Maus 718 ungenau; dieselbe änderung ist s. 91 a. 6 vorzunehmen. Die gleiche form hat R. d’Aur. 12 (Maus 716; auch dieses schema muß berichtigt werden); auch die reime stimmen überein (Bartsch ZrP 3, 410, Chabaneau, Rdlr XXXI, 604, Levy, Literaturbl. 1890, 232).

XXIII. Be·m platz quar tregua. Gedichtet nach der freilassung Richard Löwenherz’ aus der gefangenschaft in Deutschland (4. februar 1194). Der dichter freut sich, daß jetzt die friedenszeit wieder zu ende ist: Richard wird die barone genau (*dos e dos*, Kolsen, Literaturbl. 1919, 390, vgl. auch XXV, 10) durchprüfen und nach gebühr bestrafen. Einzelne werden als feinde des königs bei namen genannt. Das geleit tadelt kaiser Heinrich, pilger gefangen gesetzt zu haben. — Die gleiche form (7 abbac′abc′) mit gleichen reimen begegnet bei Folquet de Marseille 12, Mönch von Montaudon 12 und Palais 2; die priorität ist also ungewiß, doch ist nach dem gesetz der großen zahl eine entlehnung durch Bertran wahrscheinlich.

XXIV. Ar ve la coindeta. Gedichtet im frühling 1194. (Gmelin 17, a. 37 möchte mit ungenügenden gründen das lied in die zeit vor Richards gefangenschaft setzen). Es

ist eins der energischsten und besten. Die strophen sind plazer-enueg-ähnlich eingeleitet: „es gefällt mir — es gefällt mir nicht". „Jetzt ist die schöne zeit gekommen, wo könig Richard, tapferer denn je, mit seinen schiffen anlangen wird. Jetzt wird gold und silber gespendet, mauern werden gebrochen, türme umgestürzt, feinde gefangen und in ketten gelegt". Von den baronen, die sich während seiner abwesenheit empörten, wird keiner zu widerstehen wagen, jeder wird sich hinzustellen versuchen, als wäre er ihm stets treu geblieben.

XXV. S'ieu fos. Dieses ebenfalls enuegartige lied ist etwas später in demselben jahre (1194) gedichtet. Der dichter klagt darüber, daß könig Philipp nicht tüchtig ist. Herr Richard wird ihn allmählich zugrunde richten. Es wird alles unrecht aufgezählt, das ihm ungestraft zugefügt worden ist.

XXVI. Miei sirventes. Man (St^3 43/4, St^1 77, Clédat 86, Thomas 95) vermutet, daß dieses lied, eins der wenigen halbsirventese, von denen man mit bestimmtheit sagen kann, daß sie als solche gedichtet sind, in der ersten hälfte des jahres 1195 entstand. Es schildert das wettrüsten zwischen dem „wackren könig von Kastilien" und Richard. Beide umwerben die ritter mit scheffeln goldes und silbers. Bald werden die felder mit trümmern und getöteten besät sein; jubel und jammer, schmerz und freude werden herrschen; bald wird die welt schön sein. In seiner kriegerischen begeisterung ist dieses sirventes sehr wirkungsvoll. — Dasselbe schema (10 ababbc'c'b) mit denselben reimen begegnet des öfteren. Als vorbild kommt R. von Vaqueiras 15 in betracht; da dieser ein zeitgenosse Bertrans ist, ist die nachahmung sehr möglich.

XXVII. Un sirventes fatz. Die datierung ist gänzlich unsicher. Möglicherweise ist das lied zu gleicher zeit wie nr. XV entstanden. Zum letzten mal, sagt der dichter, wolle er von den feigen baronen singen, die trotz all der mühe, die er sich gegeben, nicht zu bessern sind. Sie wollen von ihrer feigheit nicht lassen. Einzelne werden namentlich aufgerufen. — Von diesem liede sind nur zwei strophen erhalten.

XXXIX. Senher en coms. Die datierung ist unsicher: St[1] s. 91: frühjahr 1184? St[3]: etwa 1184, Clédat 51: febr. 1183. Ob Stimming ZrP 4, 435 die widerlegung dieser letzten datierung ganz gelungen ist, wage ich nicht zu bejahen. In dem liede werden Ademar von Limoges und Gottfried gegenübergestellt. Der erstere achtet die minne für wichtiger als die staatsgeschäfte und den krieg und zögert, sich dem bündnis gegen Richard Löwenherz anzuschließen. Gottfried verstehe nichts von frauendienst, besäße aber desto mehr kenntnis vom kriege. Doch ist diese auffassung des liedes nicht sicher, und ich werde an anderer stelle darauf zurückkommen. Das gleiche schema wie dieses sirventes (7a 6b′ 6a 6b′ 6a 7c′ 7c′ 7a) mit den gleichen reimen hat G. de Berg. XI (leichte abweichung: c statt *onha* = *ona*).

Für XLI. Be·m platz lo gais beweist Lewent Arch. 130, 325ff. die verfasserschaft Guillems de San Gregori.

2. Bertrans eigenart in den kriegssirventesen.

Bertrans schaffen könnte man in zwei deutlich unterschiedene perioden teilen, deren grenze zeitlich durch den tod des Jungen Königs angezeigt wäre. Es scheint, als wäre er danach reifer und gefestigter geworden. Er hörte nicht etwa auf, den kampf zu lieben und, wo er konnte, die großen aufeinander zu hetzen. Krieg und freigebigkeit blieben auch später in seinen augen die höchsten tugenden eines *ric home*, die einzigen tugenden, die einem kleinen vasallen die möglichkeit zum leben verschafften. Aber seine parteinahme stand in der zweiten periode fest: er blieb stets seinem rechtmäßigen herrn treu, selbst in der zeit der gefahr und gefangenschaft Richards. Das schließt nicht aus, daß er die feinde seines herrn zum kriege hetzt, die barone durch hohn und sticheleien zum aufstande aufwiegelt und, wenn es not tut, selbst die gegner lobt und sie seinem herrn gegenüberstellt.

Seine lieder sind tiefer geworden, wenn auch manche nicht die wucht etwa von nr. I erreichen; und er scheint sich in das studium seiner vorgänger vertieft und von ihnen gelernt zu haben. Wir finden anklänge vor allem an Marcabrus

Wortschatz, stil, gedanken und weltanschauung. Doch ist das hauptzeichen des niederganges der welt und seine ursache ein anderes: bei Marcabru und seinen schülern ist es die *drudaria*, bei Bertran die friedensliebe. Ganz deutlich ist das etwa schon XI, 36 ff. Die marcabrusche eigentümlichkeit des bruches begegnet unzweifelhaft mindestens zehnmal, wahrscheinlich aber — es ist nicht leicht zu sagen, ob in gewissen fällen der Provenzale nicht doch eine verknüpfung sah — weit öfter; man vergleiche hierzu, auch zu tornadenstrophen, die mit dem thema des liedes in keinerlei zusammenhang stehen, das III. kapitel.

Auch in der art der tornaden und der einleitungen läßt sich ein unterschied in den beiden perioden feststellen. Die ersten acht lieder haben sämtlich die sog. tornada-finda[1]); gleich bei X. beginnt die reihe der envois (meist mit anrede an den joglar, mitunter aber auch an das lied, wie es in Frankreich und Italien üblich war), doch begegnen auch in der zweiten periode noch einige findas[2]). Nr. I—VIII haben den technischen eingang, der auch später nicht fehlt (d. h. den inhaltlich technischen, der das thema angibt, oder den verkürzten technischen, der nur ausdrückt, daß der dichter ein lied dichten will): also im provenzalischen sinne eigentlich gar keine eingänge. Erst in der zweiten periode begegnen einige vereinzelte natureingänge. Neunmal finden wir anreden als einleitungen, sieben lieder sind ganz ohne einleitung. Meist ist jedoch der beginn wenigstens in subjektiver form.

---

1) Zu bemerken ist allerdings, daß häufig diese nur sehr schwer, mitunter ohne gewalt gar nicht von der tornada zu trennen ist, die etwas völlig neues bringt. Wir müssen hier sogar generell den begriff der finda erweitern auf solche geleite, die nicht nur das wesentliche des liedes zusammenfassen, sondern den darin entwickelten gedanken fortspinnen oder sonst in einem — wenn auch mitunter losen — zusammenhang damit stehen.

2) Eine eigenheit von Bertran ist es, beide arten der tornada zu verbinden. Z. b. XX, 1: Geh, sirventes, zu meinem Isembart und sage ihm . . ., ähnlich IV, 1 und XX, 2, 3, was übrigens auch bei B. v. Vent. sehr häufig ist, z. b. XVI, torn. 2.

Die reime gehen bei Bertran fast stets durch alle strophen hindurch; nur ein lied (X) hat coblas singulars, bei XXXIV haben die ersten beiden und die nächsten drei gleiche reime. In VII und XXVIII bleibt wenigstens ein reim, der andere wechselt alle 4 strophen bzw. von strophe zu strophe. XXX hat eine recht komplizierte reimablösung.

Beim lesen der kriegssirventese drängt sich die frage auf, worin denn ihre wirkung besteht. Daß sie darin zu suchen ist, was der dichter sagt, ist — für uns moderne menschen wenigstens — ziemlich ausgeschlossen. Was sagt er? Er berichtet über zeitgeschichte, wie er sich den verlauf eines krieges denkt, wie er bisher war usw., mitunter sehr trocken, mit der peinlichen genauigkeit eines zeitungsberichtes. Man vergleiche etwa nr. I. Es wird der name des boten genannt, den der graf von Toulouse ihm sandte, es wird genau bezeichnet, wo sich das heer versammelt, wer kommt und mit welchen mitteln die großen alle gewonnen sind. Oder etwa VII, str. V, VI: Die Gascogner haben sich erhoben. Die gründe werden angegeben. Wir werden gewinnen, da wir schon eine schlacht für uns entschieden haben. Oder VII, str. XI: Der graf von Burgund wird im sommer in den krieg eintreten. Mit den champagnischen hilfstruppen schätze ich das heer auf 500 bewaffnete.

Auch in der melodie kann der erfolg nicht liegen, weil sie, wie wir gesehen haben, wohl stets von einem anderen liede entlehnt ist. Es bleibt der stil. Sehr häufig ist er entstellt durch verschiedene stilfehler, die bei Bertran immer wiederkehren. Aufzählungen von namen und dingen können nur mitunter für den hörer als neuigkeiten interessant gewesen sein, z. b. V. 1ff.: *Puois Ventadorns e Comborns ab Segur / E Torena e Monfortz ab Gordo / An fach acort ab Peiregorc e jur* ... Man sehe auch V, 9f., V, 25ff., V, 33ff., oder etwa III, 11f. usw.

Mitunter ist er geradezu nachlässig. Wiederholungen sind nichts seltenes. Beispiele müssen wir uns, hier wie sonst meist auch, versagen, möchten aber auf XVIII, 12—18 hinweisen, eine wirre wiederholung und ein unschönes durchein-

ander von gedanken, was einem worte (*pretz*) zu liebe geschieht, das der dichter nach einigen zeilen unfreiwilliger wiederholung als stilmittel in jeder zeile regelmäßig anwendet.

Bisweilen ist die wiederholung recht glücklich als stilmittel verwandt, etwa in XX, str. III oder ganz ausgezeichnet in der IV. strophe von XIV, wo sie durch die häufige *t*-alliteration und die auf *f* in der 4. zeile besonders verstärkt wird:

> Anta aura, s'aissi pert son afan
> En Lemozi, on a trach tan quairel
> E tanta tor, tan mur e tan auvan
> fach e desfach e fondut tan chastel
> E tan aver tout e donat e mes
> E tan colp dat e receubeut e pres
> E tanta fam, tanta set e tan son
> Com el a trach d'Agen tro a Nontron.

Hierher gehören auch die refrainwörter in IX, XVI, XX, XXVIII.

Sehr häufig werden wörter und eigennamen dem reime zu liebe verändert, was vereinzelt schon bei W. v. Poit., Marcabru, P. d'Alv. begegnet. Vielfach wurde versucht, diese fälle zu beseitigen[1]). Da es aber häufig völlig unmöglich ist, eine regelmäßige form einzusetzen, d. h. da die ungewöhnliche form höchstwahrscheinlich vom dichter selbst verwandt wurde, sollten wir auch in den fällen, wo eine änderung — wenn auch mitunter mit textkritisch nicht ganz einwandfreiem verfahren, z. b. vertauschung des verbs — möglich ist, die überlieferte form dem dichter zuschreiben.

Natürlich werden nicht gänzlich neue wörter gebildet sein. Aber es sind ungebräuchliche, dialektische formen, auch wohl analogisch neugebildete, der bequemlichkeit halber verwandt worden[2]). Anscheinend kommt man jedoch

1) Vor allem von Kolsen, besonders bei nr. XV, und Levy, Archiv 144, 95—98; der letztere widerlegt jedoch (Literaturbl. 11, 231) wiederum den versuch Reimanns (Die deklination der subst. und adj. in der Langue d'oc s. 38f.), in Bertran XXV überall regelrechte reime durchzuführen. Auch St[1] 296 vermutet eine änderung des kopisten.

2) Derselben ansicht ist G. Paris bei den von H. Andresen (Über den einfluß von metrum, assonanz und reim auf die sprache der afr. dichter,



bei manchen geringfügigen änderungen mit diesen erklärungen nicht aus. Nachlässigkeiten in der konstruktion begegnen etwa in I, str. vi, I, str. vii, VI, 21, XXVI, 5. Bertran scheut weder häufiges enjambement (XXIV, 22/23) noch den hiatus (vgl. St[1] 101). Auch strophenenjambement (VIII, torn. 2/3) und reimwortwiederholung (I, 19, 24, 25) finden wir.

In stilmitteln, die Bertran nicht sehr anders verwendet als seine vorgänger und zeitgenossen, kann seine wirkung nicht begründet sein. Sprichwörter sind relativ sehr selten. Eine engere verbindung mit dem zuhörer oder dem adressaten stellt unser dichter durch häufige anreden her. Sie stehen in großer zahl am anfang der lieder oder der strophen; in geleiten sind sie fast selbstverständlich. Direkte rede, rhetorische fragen, beteurungen, ausrufe und verwünschungen werden mitunter sehr geschickt angewandt.

Antithesen, die schon W. v. Poitiers so liebte, kommen häufig vor: IV, 15: *lo pauc reis de Terra-Maior*, VI, 6, 14: *Tan es forzatz! Tan fo prezatz!*, XI, str. I: *mes si son primier*, str. III: *mi laisson derrier*, auch XI, 9, 33 oder XVI, 28; oder es werden, was Bertran sehr liebt, zwei fürsten einander gegenübergestellt:

XVI, torn. 1 Lo reis Felip ama la pais
Plus que·l bos hom de Tarantais.
torn. 2 En Oc e No vol guerra mais
Plus que no fetz us de·ls Algais;

Auch im persönlichen sirventes macht unser dichter reichlich gebrauch von diesem stilmittel.

Parallelismus erscheint häufig, wohl ohne beabsichtigt zu sein, von selbst in Bertrans aufzählungen, z. b. XXIV, str. IV (29, 31) oder VI, iv; recht wirksam ist er XVI, str. III:

Diss. Bonn 1874) angenommenen wortveränderungen. Vgl. die rezension, Rom. IV, 280ff. Appel bemerkt bei B. de Vent. (S. CXXIIIff.) ähnliche verstöße gegen den üblichen sprachgebrauch; er will sie jedoch nicht „bessern", sondern erklären. Man vgl. auch Erdmannsdörffer s. 3—29, besonders das verzeichnis der doppelformen s. 25ff. und Tobler, Versbau 133f., auch Jeanroy, Neuph. Mitt. 1926, 159.

Que ja malvestatz dolenta
No valra messio genta;
Ni sojorns ni estar ad ais
Tan com guerra, trebalh e fais.

Eine stileigentümlichkeit, die Peire von Alvernhe von Marcabru entlehnte und die wir schein der objektivität nennen möchten, die im persönlichen sirventes des Guill. de Berguedan eine große rolle spielt, wird auch bei Bertran mitunter verwendet, um eine üble nachrede zu bestärken:

XVI, 27 E membres li qu'om li retrais
Qu'anc en escut lanza no frais.
Oder XVII, 38 Ben an chamjat honor per cobeitesa,
Segon qu'aug dir, Borgonho e Francei.
Oder XXI, 41 Entre Dordonha e Charanta
Es trop mols,
So·m dis n'Auriols . .

Oder VII, 47, XIV, 36ff., XX, 39: um eine behauptung recht als wahr erscheinen zu lassen, wird sie einem andern in den mund gelegt.

Auffällig selten finden wir bei Bertran das rühmen der dichtkunst, in dem jeder seiner vorgänger und zeitgenossen den andern zu übertreffen sucht und das jeder am andern tadelt. Nach dem, was wir bisher gesehen, hat er auch kaum ein recht darauf, und es war wohl gar nicht seine absicht, ein kunstwerk zu schaffen. Seine dichtung ist, wie wir bald feststellen werden, zweckdichtung. Die einzige stelle, die man in diesem sinne deuten *könnte*, ist II, 1. Hervorgehoben wird stets nur die leichtigkeit, mit der er das lied dichtete; es ist also selbstlob, das ebenfalls besonders unter den älteren trobadors allgemein üblich war.

Bei Bertrans kriegerischen themen liegt sehr nahe, personen aus epen als vorbilder, als vergleichsobjekte in lob und tadel oder als gegenüberstellung zu erwähnen, und er macht sehr reichlich davon gebrauch. In gleicher weise werden helden aus der geschichte angeführt.

Bilder, bildliche wendungen und vergleiche begegnen in sehr großer zahl. Die barone, die träge wie die Lombarden sind (II, 39, vgl. dazu St[3] 156 und M. Zweifel,

Langobardus, Halle 1921, bes. s. 66ff.) werden XXIII, 29—36 mit einem geschwür verglichen, an dem das Limousin leidet; XV, str. II mit stumpfen messern, die von Richard geschärft und geschliffen werden, die aber doch nicht schneiden. Daran wird angeschlossen, sie seien zahmer als ein prior, und nun gehen beide bilder durcheinander: „Dank dem schleifer werden sie alle das ewige leben erlangen". In II, 34 sind die barone von schlechterer arbeit als die (zerbrochenen) *fer Saint Launart* (P. Rajna, Rom. 50, 247a.). Liebessachen werden IV, str. I, II mit kirchlichen angelegenheiten verglichen: man kann exkommuniziert werden, man kann absolution erhalten. Richard begehrt den krieg mehr als der sperber die wachtel (XXVI, 8); er ist (VII, str. III) wie ein von jägern umstellter eber. Seine barone sind wie hasen und löwen, die könig Philipps wie sperlinge und andere kleine vögel.

Lieder kommen und gehen IV, str. II; taten werden verzinnt und vergoldet (als ausdruck des wertes) VII, 51/2; die macht erkaltet XXXIII, 23. Vgl. auch XIV, 24, oder XXVII, 7 ff.

Es begegnen auch weiter ausgeführte bilder, wie etwa das vom schachspiel, das durch das ganze lied hindurchgeführt wird, das aber, wie z. b. bei Marcabru III, bald verlassen, jedoch immer wieder aufgenommen wird. Die wucht und farbenpracht seines großen vorgängers hat es bei weitem nicht. Sehr breit wird das verhältnis der fürsten zu ihren vasallen mit der jagd verglichen in der II. und III. strophe von nr. XXV.

Sehr schön ist das bild von X, IV: Richard möge handeln wie das meer, welches das gute, das hineinfällt, behält, und nur das wertlose an das ufer wirft, d. h. er soll Bertran, der ihm treu dienen will, aufnehmen; noch schöner fast das von dem schiff auf stürmischem meer (XIX, V), das schließlich mit des dichters vergeblicher liebe in verbindung gesetzt wird.

Sehr häufig sind vergleiche in der art Marcabrus nicht als solche eingeführt oder kenntlich gemacht, bei denen das tertium nicht leicht zu finden ist. In V, str. II wird von einem fuhrmann geredet, der seinen karren im stich läßt und daher

seiner einkünfte beraubt ist, was vom verfasser der razo wörtlich genommen wurde, worunter aber nach St[3] 26/27 der Junge König zu verstehen ist, der von seinem vater ein herzogtum gefordert hatte, sich aber dann mit der bloßen huldigung begnügte. Ebenso unvermittelt wird VII, 70 von Karl dem Großen gesprochen: er soll für Heinrich ein vorbild sein.

XV, 1 „*deissendre charcol*" ist schwer zu deuten (vgl. St[1] 178). Eine ähnliche ausdrucksweise wird gebraucht XXIII, 18 *puoi de pretz dos eschalos* . . . oder XXVII, 13 *no pot de pretz montar* . ., woraus man mit einigem mut *pretz* für das erste bild ergänzen könnte: hinauf- und herabsteigen = erringen und verlieren von ehre und tüchtigkeit. Levy a.a. o. möchte das bild beseitigen. XX, 29 scheint auf das sich drehende rad der glücksgöttin angespielt zu sein; es erscheint in der darstellung, ohne als bild kenntlich gemacht zu sein. XXXIX, 44 wird Limoges *paucha Lombardia* genannt, vermutlich (angegeben ist nichts) ist der vergleichspunkt die lust zu empörungen.

Mit den vergleichen hängt eine eigentümlichkeit zusammen, die für Bertran sehr charakteristisch ist, die vorliebe für anschauliche, konkrete ausdrucksweise. Viele von ihnen müßten ebensogut hier genannt werden. Es sei daran erinnert, daß Marcabru seine komplizierte philosophie in bildern dachte, was häufig auch für ihn nicht dazu beitrug, sie klarer zu machen.

Auch das, was oben genauigkeit eines zeitungsberichtes genannt wurde, gehört hierher. Es ergibt sich vielfach daraus, daß Bertrans stoffe eigentlicher kunst nicht zugänglich sind[1]).

Er sagt nicht einfach geldsäcke, sondern *sacs d'esterlis e de moutos*; (XXIV, 27); nicht „man trifft sich in großer

---

1) Seine kreuzlieder, in denen, da er nicht am kreuzzug teilnahm, das persönliche miterleben und die konkrete vorstellung fehlt, sind auffällig schwache und matte produkte: er tut hier nichts als die geschichtlichen tatsachen berichten (XVIII, I, auch XX, XXI) oder — um zu loben — mit dem worte *pretz* um sich zu werfen.

zahl" sondern „zu hunderten und zu tausenden" (XIX, 7). Die gleiche vorliebe für feste zahlen (und bestimmte namen) begegnet auch im epos und bei anderen trobadors.

Er sagt nicht friedliebend wie ein mönch, sondern: *ama la pais plus que·l bos hom de Tarantais.* Er reitet nicht einfach nach Périgord (II, 45), sondern setzt hinzu, daß es auf seinem pferd geschieht, sogar dessen namen gibt er an. II, 48 schlägt er den feind nicht kurzweg tot, sondern er „macht ihm im kopfe einen brei aus gehirn und panzerschuppen", usw.

Etwas ähnliches ist III, 14: er wird von Autafort keinen garten weggeben, und überhaupt die sinnliche verstärkung der negation (die auch schon bei W. v. P., R. d'Aur. usw. sehr gebräuchlich ist[1]): II, 2 *no . . . alh, no . . . lo pretz d'un correi* usw. Auch ausdrucksweisen wie *del Nil tro·l solelh colgan* (VIII, 56) usw., die schon bei Marcabru häufig sind, sind hier zu nennen.

Es ist auffällig, wie selten allgemeine begriffe in Bertrans lieder begegnen, wie etwa feinde, verbündete, die doch auf schritt und tritt zu erwarten wären. *Enemic* liest man in sämtlichen sirventesen nur fünfmal; und davon ist das wort in vier (vielleicht sogar in allen fünf fällen) ganz allgemein, im weitesten sinne gebraucht: es ist gar kein bestimmter feind gemeint, der etwa genannt werden könnte. Dagegen vergleiche man das unverhältnismäßig lange verzeichnis der eigennamen bei Stimming. (Nur mitunter nennt Marcabru personen mitten im moralischen liede; seine nachfolger setzen diese art fort, bilden sie aber nicht weiter aus.) Auch sonst setzt Bertran konkrete beispiele ein: „ein großes lehen" drückt er aus „Burgund" (XXXIX, 31) oder „die Normandie" (XXXIX, 20); Minne ist „*temer e celar*"; untätigkeit = „zu viel schlafen". Für „es gab keinen krieg" steht

1) Eine arbeit, wie sie Dreyling für das französische verfaßte (Die ausdrucksweise der übertriebenen verkleinerung im afr. karlsepos, Marburg 1888, AA 82) haben wir für das prov. noch nicht; wir können daher über das verhältnis der anwendung dieses stilmittels bei Bertran zu der bei anderen trobadors nichts genaues aussagen.

XV, 2: „*assaut ni cembal no vim*"; für „ich würde am krieg teilnehmen": „*Q'ieu n'agra colps receubutz en ma targe / E fach vermelh de mon gonfano blanc*" (XIX, 9/10). „Büsche pflanzen, grün und garten lieben" (XXIII, str. I) heißt „friede", sehr häufig ist die jagd sein sinnbild (z. b. XXVIII, str. v)[1]. „Sich zu Frankreich bekennen" heißt XXIII, 14 „*cridar Paris!*"; auch sonst wird — wie bei Marc. VIII, XII — durch anführung des kriegsgeschreis die nationalität der kriegführenden bezeichnet (VII, 41/42).

Mit dieser tendenz zur anschaulichkeit mag psychologisch zusammenhängen, daß Bertran häufig etwas zukünftiges, gewünschtes oder auch nur gedachtes als schon geschehen oder geschehend sieht und berichtet. Der krieg, von dem in nr. I gesprochen wird, ist noch nicht einmal ausgebrochen: in str. vii wird Alfons II. von Aragon der besiegte könig, der könig der Tarascon verloren hat, genannt. Ebenso liegt die sache in XXIII, 7.

Die VI. strophe von nr. XX hat etwas vom „mirage" Tartarins:

. . . ab tal esfortz venran
Que part l'Arbre Sec irem conquistan;

der dichter denkt gar nicht daran, mitzuziehen. Ähnlich ist das zweite geleit desselben liedes: Papiol soll nach Brindisi und von dort übers meer nach Tyrus reisen, um Konrad von Montferrat das lied vorzusingen! Oder II, str. vii, wo Bertran, in seiner burg eingeschlossen und belagert, beschreibt, wie er nach Périgord reitet und die Poiteviner schlägt, wozu zweifellos ein gehöriger teil optimismus gehört. Vgl. auch VII, vi.

Es werden die ereignisse autistisch, ohne daß er sich im augenblick über die objektivität des wirklichen lebens rechen-

---

1) Vgl. St[3] 170; davon muß aber sicher XXV, 8—16, wahrscheinlich XXI, 23 und XXXIII, 56—66 gestrichen werden. Als sehr passende beispiele könnte man hinzufügen: XI, 27, 29—35. Meist ist sie noch durch konkrete werkzeuge ausgedrückt, etwa *cha*, *lebrier*, *corn e tabor*, *arc e saieta barbada* usw. usw.



schaft gibt, gedacht und berichtet. Es mag sich mitunter mit den fällen berühren, die Lerch (Franz. sprache und franz. wesensart s. 112 ff. in Frankreichkunde, teil I, Frankfurt 1928) zitiert und auf die „eidetische veranlagung der Romanen" zurückführt.

Hiermit mag auch zusammenhängen, daß unser trobador gern im hauptsatz eines hypothetischen satzgefüges das präs. oder fut. statt des conditionals anwendet, z. b. IV, 46 *S'ieu m'en podia revestir / No dei esser mal razonatz*; vgl. St[1] 235.

Der gebrauch des futurs als imperativ (IV, 59, XX, 57 usw.) und ähnliches, das Lerch mit den von ihm erwähnten fällen zusammenbringt, würde das gebiet des individuellen stils überschreiten und in die allgemeine syntax führen.

Das auffälligste an Bertrans stil sind die schon oben erwähnten aufzählungen. Sie können mitunter recht wirkungsvoll sein, wenn das eben behandelte streben nach konkretheit hinzukommt, meist vielleicht durch die lebensnähe, die sie atmen; wie diese art von den Provenzalen angesehen wurde, können wir allerdings nicht sagen. Sie steht aber im gegensatz zu der in der wahren kunstform der canzone üblichen und geschätzten stilisierung, die nie etwas so individuelles aufkommen ließ.

Bertrán sagt nicht: das lied soll zum kriege aufreizen, sondern: „tausend schilde sollen zerhauen werden, helme und panzer, waffenröcke und wämser zerschlagen und zerfetzt" (I, str. I). Zur verstärkung des „niemals" in III, str. IV wird aufgezählt: . . *dilus ni dimartz / Ni setmanas ni mes ni ans / Ni·m lais per abril ni per martz* . . In demselben liede gilt des dichters einzige sorge den *quairels e dartz*, *elms et ausbercs*, *chavals e brans* (die aufzählung geschieht häufig paarweise). In nr. XI, v etwa geht sie durch eine ganze strophe. Lied XVI, IV soll ausdrücken, könig Philipp ist unkriegerisch:

> Ni anc no·n vi bratz ni flanc
> Tronchat, ni chamba ni testa
> Ferit de plaia dolenta,
> Ni ab gran host ni ab genta
> No·l vi a Roam ni a Sais;
> E membres li qu'om li retrais
> Qu'anc en escut lanza no frais.



XXVIII, 25 will der dichter sagen: „Großer reichtum“ und führt auf: Peitau ni Tolosa ni Bretanha ni Saragosa. Sehr passende beispiele sind auch etwa XIV, vi, XV, v, XXI, 25ff.

In VI, str. III wird das reich des englischen königs in allen seinen einzelnen teilen aufgezählt:

> Ja per dormir non er de Coberlanda
> Reis de·ls Engles ni conquerra Yrlanda
> Ni tenra Anjau ni Monsaurel ni Canda
> Ni de Peitau non aura la miranda
> N'er ducs clamatz de la terra normanda
> Ni coms palatz
> Sai de Bordel ni de·ls Guascos part Landa
> Senher ni de Basatz.

Ganz schlecht wirken stellen wie XXI, vi, weil gar kein grund zur aufzählung (oder entschuldigung dafür) vorhanden ist.

Wirkungsvoll ist XXIV, 5 die aufzählung von verben:

> Adoncs veirem aur et argen despendre,
> Peirieiras far destrapar e destendre,
> Murs esfondrar, tors baissar e deissendre
> E·ls enemics enchadenar e prendre.

oder in demselben lied z. 21ff., auch II, iv—vi.

In den letzten beiden stilmitteln und vor allem in der kriegerischen stimmung, die sie atmen und die sich auf den hörer überträgt, liegt wohl der zauber der sirventese Bertrans. Er stachelt alle an, nicht nur seine verbündeten, mit lob, tadel, spott, hohn. Er kokettiert mit allen, höhnt alle. Das gibt ihm mitunter etwas über der sache stehendes, etwas von einem objektiven richter über die menschen und ihre geschäfte. Das ist aber nicht sein charakter: er liebt den krieg, nicht eigentlich die sache seines herrn oder seiner verbündeten. Das unterscheidet ihn von seinen vorgängern im politischen sirventes (Marcabru, P. d'Alv., die allerdings nie ein ganzes lied mit diesem thema anfüllen). Diese wollten den sieg, nicht den kampf, den sie sich mitunter sehr naiv und einfach vorstellten oder den sie poetisch nicht auszu-



werten verstanden. Bertran will nicht einem herrn dienen oder gefallen, für ihn singen (selbst wenn er aufgefordert wird: I, vii). Er will den krieg, der für die kleinen vasallen allein einträglich ist, wo die großen allein umgänglich und freigebig sind: er will verdienen, wie die anderen trobadors. Die andere richtung seiner kunst wird durch seinen hauptberuf gegeben: er ist eine art „condottiere besogneux et sans scrupules“, der zufällig ein dichter war. Vgl. besonders IV, iv, auch I, 9f., IV, 23, III, iii.

Sehr kräftige töne findet er in nr. III, wo ihn die kurzzeilen dazu zwingen, ebenso auch XXI, iv; ganz ausgezeichnet ist schon die maliziöse V. strophe von nr. V, in der er — mit erheuchelter naivität — das schloß beschreibt, das Richard baut und das der Junge König nicht sehen darf. Er fürchtet allerdings, daß ihm seine hellen, weißen mauern ins auge stechen werden. Dieses schloß aber ist einer der hauptgründe des im gange befindlichen krieges.

Sehr kraftvoll wirkt in seiner wilden kriegerischen begeisterung, die durch vereinzelte antithesen nicht gebändigt wird, da sie im gegenteil ihren ganzen umfang und ihre ganze breite hervortreten lassen, das sirventes XXVI:

. . . .
S'amdui li rei son pro ni coratjos,
En brieu veirem champs jonchatz de quartiers,
D'elms e d'escutz e de brans e d'arzos
E de fendutz per bustz tro a·ls braiers,
Et arratge veirem anar destriers
E per costatz e per pechs mainta lanza
E gauch e plor e dol et alegranza:
Lo perdr' er grans e·l guazanhs er sobriers.
. . . .
Mas si·l reis ve, ieu ai en dieu fianza,
Qu'ieu serai vius o serai per quartiers;
E si sui vius, er mi grans benananza,
E si ieu muoir, er mi grans deliuriers.

Energisch und lebhaft ist auch XXVII, str. I oder einzelne strophen von I oder die IV. strophe von XIV usw.



Häufig, und sogar bei den besten kampfschilderungen, begegnen die gleichen redewendungen, z. b. erinnern XVII, 3, oder XIX, 5 an I, 3ff.

Auch in XXIV (etwa in str. III), das zu Bertrans energischsten und besten zählt, kehren dieselben gedanken (von nr. I) wieder.

In der zweiten periode, in der überhaupt der stil besser wird, in der Bertran auch andere mittel anzuwenden weiß als das rein kriegerische, kommt noch etwas hinzu, das, da es besonders im persönlichen sirventes auftritt, dem Wilhelm von Berguedan nachgeahmt sein mag: witz und ironie, und mitunter sogar geist.

Man vergleiche etwa das wortspiel mit *ausar* und *auzel*, *volar* und *voler* in XIV, I, das jedoch bei all seinem witz durch die häufige wiederholung der beiden doppeldeutigen wörter (die durch das vorkommen von andern wörtern mit *au* gesteigert wird) uns doch fast grotesk anmutet. Ganz geistreich sind auch XVIII, 19, XXIV, 30 (*vendre son donar*) XXV, 6 (*el be non es pros*) oder X, 31 oder XV, V. Vgl. auch die höhnische ironie in XVII, IV, XXIII, V, XIV, III.

3. Die persönlichen sirventese.

Die ersten beiden (XII. Puois lo gens und XIII. Quan vei pe·ls vergiers; vgl. auch XI, VI) wurden im frühjahr 1184 gedichtet, also etwa gleichzeitig mit nr. XIV. Bertran suchte sich, sowie er seine burg wiedererlangt hatte, an Alfons von Aragon zu rächen, der bei der erstürmung von Autafort tätige hilfe geleistet hatte. In ganz gemeiner weise schmäht er diesen in XII als könig und politiker, in XIII als menschen.

Es folgen drei sirventese, die sich gegen joglare richten.

XXXVI. Folheta, vos. Hier liegt ein fall vor, wo wir nachweisen können, daß ein lied in der kerbe des bruchs in zwei zerlegt wurde. Die III. und IV. strophe kehren wieder



als erste des liedes *Ara sai ieu* (XX)[1]. Man führte das auf den kopisten zurück; eine wiederholung, die auf den dichter zurückgehen würde[2], wäre ein etwas seltsames verfahren (Thomas 84).

Ebenso seltsam wäre aber, daß Bertran ein lied von nur zwei strophen gedichtet haben sollte.[3] Was liegt da näher, als anzunehmen — die reime sind gleich — das lied sei, eben wegen des darin vorkommenden bruchs, von den kopisten oder noch wahrscheinlicher schon von den spielleuten in zwei teile getrennt worden[4]? Der anfang ist sehr gut nach dem bruch denkbar (*Ara sai ieu* beginnt wirklich die III. strophe von XVIII), schlechter dagegen als anfang eines liedes.

Die frage ist allerdings: was fangen wir mit XXXVI, str. V und dem geleit an? Sollten sie hier interpoliert oder in XX ausgelassen sein? Ich glaube, daß St³ mit der letzteren annahme das richtige traf: er nimmt beide in den kritischen text auf (allerdings nur von XX, und XXXVI muß sich mit zwei strophen begnügen[5]).

Wir sehen auch, daß dieselbe hs., die ebenfalls als einzige das folgende lied XXXVII aufbewahrt, dort in gleicher weise eine strophe ausläßt, die, wie hier, sich nicht mehr auf den joglar bezieht. So ist es erklärlich, daß in XXXVI die strophen

---

1) XXXVI steht nur in M, XX nur in D^c^FIKd. St³ nimmt auch die V. strophe von XXXVI in XX auf.

2) Das nimmt St¹ 90 an. In der rezension hält Chabaneau das für möglich. „Je ne sais pas pourquoi M. St. a séparée cette pièce de la quatrième. Ce n'en est évidemment qu'une autre copie, à la fois plus ou moins complète, ou peut-être interpolée."

3) Vgl. hierzu — und überhaupt zur stützung des oben gesagten — s. 71. — Der urheber der reinlichen scheidung der beiden teile des liedes ist Reimann, Die deklination . . . 36ff. Er denkt sich XXXVI als rest eines verlorenen liedes, das nicht Bertran angehöre.

4) Ähnlich denkt Levy, Literaturbl. 11, 231: „Die strophen passen nicht zu dem vorhergehenden und müssen getrennt werden".

5) Vgl. s. 71 a. 2. — Übrigens müßte sogar der, der bestreitet, daß beide lieder ein einziges gebildet haben, zugeben, daß XXXVI, I/II getrennt vorhanden sind und daß eine zweite hälfte existiert haben muß, denn es ist ganz zweifellos, daß sie nur eine art einleitung bildeten. Und auch daß hier die trennung der kerbe eines bruchs folgte, ist deswegen fast sicher.



V und VI fehlen. Fragen wir uns übrigens einmal: würden uns irgendwelche bedenken aufsteigen, daß die letzten strophen nicht zu nr. XXXVI gehören könnten, nur weil ein anderes thema behandelt wird, wenn uns nr. XX nicht überliefert wäre?[1]) XXXVI bildet ein lied mit nr. XX.

Die beiden ersten strophen dieses liedes (= nr. XXXVI) sind das, was Witthoeft — sicher fälschlich — *sirventes joglaresc* nennt (vgl. die bemerkung zu Marcoat).

Folheta habe den dichter gebeten zu singen. Er wird verspottet — nicht gerade wegen seiner gebrechen (Marcoat usw.), weil er keine hat —, aber wegen der verschiedensten, für seinen beruf nachteiligen eigenschaften: wegen seiner rauhen, krächzenden stimme, seiner dunklen haut, der armseligen worte, die er beim erzählen gebraucht. Aber, um ihn loszuwerden, will Bertran die bitte erfüllen.

Es ist deutlich, daß jetzt das eigentliche lied folgen muß. Dieses ist als nr. XX behandelt.

XXXVII. Folheta, ges autres. Nicht datierbar (St³ 49; Witthoeft sagt ohne begründung s. 46: „Nicht vor 1188" — jedenfalls kann es nicht allzuweit von XX/XXXVI (1189) entfernt sein).

Auch dieses lied scheint nicht vollständig überliefert zu sein: die einzige hs. (M) läßt hinter der vierten strophe einen leeren raum für eine fünfte. Auch die tatsache, daß das wortspiel in der tornada keinen rechten sinn gibt, scheint dafür zu sprechen. Der joglar wird in ähnlicher weise verspottet wie im vorigen liede. Die letzte strophe spricht ohne übergang von herrn Atempre (?). — Form (8a 8a 8b 8b 7c′ 8b 7c′) und reime sind von R. d'Aur. 5 entlehnt.

XXXVIII. Maioli. Dieses lied ist nicht datierbar. Es hat, wie fast alle anderen sirventese über joglars in der provenzalischen literatur, nur ein thema. Maioli hat, wie Bertran angibt, ihn um ein lied gebeten. Dieses ist eine mitunter ganz

---

1) Vgl. auch die beispiele auf s. 71 f. — Einen bruch hat das folgende, ähnliche sirventes auch, und XLI wird von St. in ähnlicher weise in zwei teile getrennt; vgl. St³ 212.

witzige aufzählung von schmähungen. Er scheint gar keine äußeren fehler zu haben; der dichter gibt sogar zu, daß er groß und stark und mutig aussieht. So muß er sich an andere eigenschaften halten, die nicht ohne weiteres ersichtlich sind: er sei widerwärtig und dumm, feige und schlaff und schläfrig.

Dieselbe form (8a 8b 8b 7c′ 8b 8b 7c′) begegnet mit denselben reimen in der tenzone zwischen G. Raimon 229, 4 = 302, 1 (Mola) und Lantelmet de l'Aghillon 284, 1. Der erstere dichtete, wie jetzt angenommen wird, um die zweite hälfte des 13. jahrhunderts (Chabaneau unter Mola und Ferrari, seinen zeitgenossen. Milá stellt ihn in die regierungszeit Alfons' II. von Aragon, 1162—1196). In dem liede 284,1 ist nach Chabaneau, Rdlr XXV, 232 auf Elias V. Talleyrand von Périgord (1166—1205) gezielt. So ist die priorität nicht zu entscheiden. Chabaneau, Poésies inéd. des troub. du Périgord, P. 1885, 553ff., hält unser lied für die nachahmung (möchte aber die verfasser vertauschen). Übrigens erinnert auch Marcaot I, das älteste erhaltene beispiel dieser gattung, die Witthoeft sirventes joglaresc nennt (dem dieses lied jedoch unbekannt war) in seiner strophenform an *Maioli*: 7 aab′aab′.

Manche stileigentümlichkeiten begegnen hier nicht anders als bei den politischen sirventesen; natürlich sollen auch diese lieder keine kunstübungen sein, dafür sprechen nachlässigkeiten in der konstruktion in XXXVI, II oder XIII, 50; auch etwa das konkretisierende „sai" in XII, I. Mitunter ist auch hier die neigung zur anschaulichkeit wirkungsvoll: der allgemeine begriff „ungefährlich" wird ausgedrückt „mit melonen schießen" (XXXVIII, 33); „speisen" durch „hammelbraten" (z. 37) und „niere" (z. 40). Überhaupt sollen in allen diesen liedern durch konkrete vorgänge eigenschaften dargestellt werden.

Etwas, das der dichter wünscht, sogar, was wenig aussicht auf erfolg hat, wird als geschehend hingestellt XII, 19: Proenza pert...

Aufzählungen liegen im persönlichen sirventes besonders nahe (schon Marcoat, auch etwa P. d'Alv. XIII, 33); man sehe etwa XII, 54f. oder XIII, I. Auch anreden sind



naturgemäß häufig. Andere stilmittel spielen eine größere rolle als in den politischen sirventesen:

Vergleiche sind besonders zahlreich in den einfach schmähenden sirventesen auf joglare, da sie die einfachste art des beschimpfens darstellen: XXXVIII, 10 dümmer als ein schaf, 22 hohler als hollunder (das sagt auch Marcabru und P. Vidal). 31 feiger als ein troßknecht, 46 schlechter singen als ein pfau, 11 als eine krähe, 12 als ein grunzendes schwein, 14 als ein verwundeter unter dem messer des arztes usw.; XII, IV schätzt der dichter höher als den hof des königs von Aragon den des „rei tafur" (vgl. dazu St[3] 172, Schultz I, 192f., 209 a. 1).

Der schein der objektivität (angabe von gewährsleuten) wird — wohl in nachahmung des meisters im persönlichen sirventes, Wilhelms von Berguedan, den Bertran übrigens XIV auch zitiert und mit dem er auf vertrautem fuße gestanden zu haben scheint — sehr reichlich verwandt, um verleumdungen zu stützen:

XIII, 18 Q'us mi comtet de sos vassaus . . .
27 Gastos, cui es Bearns e Paus,
Mi trames sai novas comtar . . .
33 Que so m'an dich de lui joglar . . .
49 Peire Rois saup devinar,
A·l prim que·l vi joves reiaus, . . .

Vgl. auch etwa XII, 20, 25 oder XV, VI.

Bisweilen ist er sein eigener gewährsmann: XII, 11: *sai que finira*...

Beteurungen, die bei Wilh. von Berg. sehr häufig sind, begegnen seltener (XII, 7). Häufig schleudert er seine verleumdungen heraus, ohne zu versuchen, ihre wahrhaftigkeit zu bekräftigen; nicht selten fälscht er dabei die geschichte (XII, III, XII, VI, XV, VI).

Überhaupt werden alle anschuldigungen gegen Alfons — auch wenn wir es nicht beweisen können — erdichtet sein: aus der geschichte sehen wir ihn in ganz anderem lichte. Wenn z. b. die sache mit Artuset (XIII, v) ähnlich auch von W. von Berg. berichtet wird, so wird sie nicht glaubhafter dadurch, daß ein verleumder sie vom andern wiederholt.

So sind die sirventese gegen Alfons bloße aneinanderreihungen von gemeinen beschimpfungen und beleidigungen — als solche allerdings recht wirksam vorgetragen —, die in XII durch nichts gemildert werden. Ganz niedrig ist z. b. der trick, den er in XII, VI, dem W. v. Berg. VI (*Ben ai auzit*), str. III[1]), der doch aber weniger gemein ist, nachahmt: „Wenn ich nicht jetzt um der königin willen schweigen würde, so würde ich erzählen, wie er den Berengier verräterisch umbrachte". Nun mag die phantasie der hörer spielen: er hat nichts gesagt.

In nr. XIII mischt sich der haß von nr. XII mit dem witz und der ironie Wilhelms von Berguedan und stellt so das lied auf eine höhere stufe. Es begegnen — wie auch in den gleichzeitigen politischen sirventesen, z. b. XIV — vor allem wortspiele: XIII, 53: Reis que badalh ni s'estenda / Quan au de batalha parlar . . . / Sembla, ho fassa per vaneiar / O qu'en armas no s'entenda. (Vgl. auch das ganz ähnliche wortspiel in XIV, I.) Sehr gut gelungen ist die I. strophe von XXXVII; die mit dem namen des joglars (Folheta = blättchen) spielt; auch die ganze folgende strophe steht damit in zusammenhang.

Allgemein kann man sagen, die sirventese an die beiden joglars sind witziger als die gegen Alfons, wohl weil Bertran, hier nicht durch seinen haß getrieben, seiner spottlust spielerischen lauf geben kann.

Der heuchlerisch-maliziöse gedanke von XIII, 2 (um sich mit Alfons aussöhnen zu können, möchte er ihn erst auf seine fehler aufmerksam machen, um ihn zu bessern), der, zu höhnischer ironie gesteigert, in strophe VIII wiederkehrt (der grund, ihm all die eben aufgezählten missetaten zu verzeihen, ist, daß ja könig Alfons dem grafen Richard gehorchen mußte und nicht zu widersprechen wagte), ist von Wilh. von Berguedan.

---

1) Mil bausias e mil enganz, / Mil tracions e mil nofes / L'agra dit as mortals o grans / Si na juziana non fos, / Quem mandet mas por leis molais / E si tot enuois ni fais, / Mon aus passar son mandamen / E deram be de mon argen, / Per so queu li auses comtar / Com aucis pons del castellar.

In nr. XXXVI ist das einzige annehmbare der naheliegende gedanke, daß der joglar schande mit nutzen der ehre mit schaden vorzieht; sonst ist das lied, wie so viele persönliche strophen bei Bertran, eine aufzählung von kindlichen schmähungen. Auch XXXVII ist — weil eben Bertran nicht vom konkreten alltagsleben freikommen und sich zur allgemeinheit erheben kann — mit ausnahme der beiden wortspiele uninteressant und wirkungslos.

Äußerst witzig ist dagegen XXXVIII, wo selbst die aneinanderreihungen von schmähungen (etwa str. IV) nicht reizlos sind. Sehr hübsch ist z. b. die gegenüberstellung von str. V (gegen den feind vorgehen) und str. VI (gegen die küche, wo es nach hammelbraten riecht).

Daß es Bertran nicht darauf ankommt, sich an die tatsachen zu halten, geht auch daraus hervor, daß er diesem feigling, der, selbst wenn die feinde nur mit melonen schießen würden, nicht einmal mit panzer und schwert anzugreifen wagte, in der ersten strophe allen ernstes rät, soldat zu werden (was übrigens auch Folheta XXXVII, III soll).

4. Die moralischen sirventese.

XXII. Volontiers feira. Datierung: Clédat, St[1,2] Thomas: 1189/90; St[3] 59: frühjahr 1191; Lewent, Arch. 133, 216: vor dem todestage Heinrichs II. (6. juli 1189). Die negative kritik Lewents ist überzeugend. Er übersieht aber, daß Philipp in demselben liede auch einmal ohne jeden titel und in XXIII die beiden kaiser einfach mit *en* bezeichnet werden: so läßt sich nichts daraus schließen, daß auch Richard nur bei seinem namen genannt wird. Die datierung ist daher ungewiß. Jedenfalls ist es das älteste erhaltene moralische sirventes, das diesen gattungsnamen trägt.

Durch die schuld aller menschen sind die alten tugenden tot. Verstand und *mesura* werden gepriesen. Unvermittelt kommt in der letzten strophe ein anderes thema: sie handelt, wie auch das geleit, von „politik“.

Es finden sich — natürlich — so viele und so augenfällige anklänge an Marcabru, daß sich zitate erübrigen. Doch der



gedankengang ist weit klarer als bei diesem, wohl weil die ideen nicht so zergrübelt sind. Die gedanken drängen sich nicht so chaotisch hervor; sie werden verdünnt, ein *long jornau* wird nicht in ein *breu doïll* gepreßt, wodurch sie allerdings klarer und — für uns — wirksamer werden. Es begegnen selbstverständlich auch Bertrans persönliche stileigentümlichkeiten.

Zu den moralischen sirventesen könnte man auch die ganz allgemeine fragen behandelnden (plazer-enueg-artig gebundenen) lieder zählen, die stilistisch kaum irgendwelche besonderheiten aufweisen, die sie von den anderen — besonders den politischen — gedichten unterscheiden. Zum teil sind sie schon, wie auch die liebessirventese, im abschnitt 2 angeführt. Nach unserm modernen gefühl ist etwa das ganze lied nr. XL mit seinen endlosen aufzählungen in fast streng durchgeführter parallelität von je zwei zeilen und auch der ganzen strophen und der ewigen wiederholung der einzelnen ausdrücke nicht sonderlich unterhaltsam. Man weiß allerdings nicht, bis zu welchem grade in solchen fällen den Provenzalen der gesang entschädigte; auch scheint er ja solche nur im subjekt des dichters liegende bindung der gedanken als ausreichend empfunden zu haben.

XXXIII. S'abrils e folhas e flors. Gedichtet etwa 1182 (jedenfalls vor ende des jahres, zu welcher zeit XXXV entstand). Nach einem frühlingseingang singt der dichter von seinen liebeshändeln. Dann redet er in der III. strophe ganz ohne zusammenhang die *ric* an und tadelt sie. Die folgenden fünf strophen teilen die fürsten in fünf klassen ein: die streitsüchtigen, die baulustigen, die jagdliebenden, die turnierfreudigen. Der dichter verlangt von ihnen vor allem große freigebigkeit.

XL. Bel m'es, quan vei. Eine datierung ist nicht möglich. (Einen zaghaften versuch macht St[1] 93). Das lied ist ein lob der jugend, die man immer und überall dem alter vorziehen soll. Nun wird in vier strophen erläutert, was Bertran unter diesen beiden begriffen versteht. Er gebraucht sie in einem äußerst weiten sinn, der vielleicht ver-

anlaßt ist durch die schon bei W. v. Poit. gebräuchliche bedeutung von *joven*. (Ähnlich wie Bertran preßt schon Alegret sehr weitläufig verwandte begriffe in ein wort: *sec.*) Es wird einfach aufgezählt, was dem dichter gefällt und was nicht. Die gedanken sind mitunter originell und drastisch, mitunter aber auch von Marcabru, B. von Venzac, P. Rogier her allbekannt. Man vergleiche auch Folquet de Mars. VI (1188), 27, auch Cnyrim 810, 24, 816, 68, oder zur II. strophe P. Vid. VI, vi, XLII, vii. Das geleit zeigt, daß Bertran auch hier einen bestimmten fall im auge hat: es ist eine ermahnung an Richard. — Das schema (10 a'ba'bccdd) ist dasselbe wie Bertran XIV; die reime sind aber andere (b = XLc). Die gleichen reime für a (und b) bei sehr ähnlichem schema (Maus 344) hat Graf von Prov. 1. Die zeilenzahl der geleite ist die gleiche.

XXVIII. Rassa, tan. Auch dieses lied (entstanden 1182), das mit drei liebesstrophen beginnt, entwirft den „idealcharakter" eines mächtigen fürsten. Er soll den krieg über alles schätzen. Die letzten zeilen zeigen wieder den konkreten fall, den Bertran im auge hat.

5. Die Liebessirventese.

Stimming druckt unter der überschrift „liebeslieder" acht sirventese, von denen wir die nummern XXVIII und XXXIII wegen ihres doppelten themas schon oben behandelt haben. Sie sind alle aus den jahren 1182/83.

Sie sind, verglichen mit den liedern anderer trobadors, fast alle originell, so weit das in der provenzalischen liebeslyrik überhaupt möglich ist; sie gehören der dichtkunst an, nicht der musik, und es kommt dem dichter weniger auf die form als auf den inhalt an. Sehr auffällig ist auch in diesen sirventesen die große seltenheit des natureingangs: er kommt nur einmal vor (in nr. XXXIII); viermal hält eine anrede seine stelle (in nr. XXVIII, XXIX, XXXI, XXXV); drei lieder (XXX, XXXIV, XXXV) sind ohne jede einleitung, doch sind sie — natürlich, möchte man sagen — in subjek-

tiver form. Auch seine herrinnen sind die schönsten von allen, platonische idealtypen ohne individuelle eigentümlichkeiten, so daß die beschreibungen auf jede andere trobadordame passen würden. Sie stehen hoch über ihm; das macht ihn im gegensatz vor allem zu den ältesten trobadors in seinen hoffnungen bescheiden und läßt ihn schon die bitte um einen kuß (nr. XXXIV) verwegen erscheinen. Doch finden wir bei ihm die üblichen liebesklagen selten oder gar nicht. Seine liebe macht häufig nur den eindruck einer hofmännischen huldigung, und die biographie berichtet ja, daß er Mathilde, die gemahlin Heinrichs des Löwen, auf veranlassung ihres bruders, Richard Löwenherz', besang, um sie in ihrer verbannung zu zerstreuen. Er versichert uns zwar, daß die liebe macht zu allem hat, betont aber nie, daß er diese an sich selbst verspürt hat.

Sonst zeigen diese lieder deutlich Bertrans eigentümlichkeiten, die im 2. abschnitt behandelt sind, wo auch gelegentlich ein beispiel aus diesem gewählt wurde. Das charakteristischste ist wiederum von seiner vorliebe für konkretes denken und ausdrucksweise abzuleiten; viele seiner lieder sind auf einen bestimmten einzelfall gemünzt und erwähnen eine bestimmte, einmalige situation. Er bedient sich hiermit „eines der wesentlichen mittel, der lyrischen stimmung durch epische stellen einen charakteristischen halt zu geben“ (Pätzold 135), dessen sich fast alle anderen trobadors begeben. Somit fehlt ihm häufig die von den Provenzalen so geschätzte stilisierung und formalisierung der liebeslyrik.

Die stilfehler der kriegssirventese (aufzählungen, wortveränderungen dem reim zu liebe, tornadenenjambement usw.) begegnen auch hier, wenn auch — wie mir scheint — verhältnismäßig etwas seltener.

Wie die beiden im 1. abschnitt behandelten (liebes)lieder oder etwa nr. XXVIII scheint auch XXIX. Ai! Lemozis eine sog. sirventes-canzone[1]) gewesen zu sein: str. I preist

1) Die ästhetische rehabilitation dieser „gattung“ erfolgte nicht erst durch Gmelin anm. 29, sondern schon durch Wechssler, s. 113, bes. a. 1.

die schönheit und die tugenden der frau Guiscarda. II. „Da muß jeder ritter nach den vorzügen streben, mit denen er die gunst edler damen zu gewinnen hofft". Nun werden diese eigenschaften beschrieben. Das scheint — ähnlich wie in XXVIII — der übergang zu einem mehr männlichen thema zu sein. Außerdem sind die erhaltenen strophen nur in der razo zu XXI (und XXXII) überliefert zu dem zweck, zu erklären, warum frau Maeut den Bertran verabschiedete: er hat eine andere dame besungen in nr. XXIX. Deshalb sind nur die strophen angegeben, die sich auf dieses thema beziehen. — Allerdings kehrt Bertran mitunter zum liebesstoff zurück (XXXIV, IV; und in XXX, 31f. kommt er in demselben thema wie in XXIX gar nicht so weit wie dort); doch ist dies hier eben wegen des auswahlprinzips in der razo nicht wahrscheinlich.

XXX. Cel que chamja ist eine „*chanson de change*". Ohne einleitung sagt sich der dichter von seiner bisherigen dame los, die ihn verraten habe, so daß er vor schmerz beinahe gestorben wäre. Jetzt ist er geheilt und preist *Miels-de-Be*, die neue herrin, mit den in der canzone üblichen konventionellen redensarten.

Die strophenform (8 abbaabcbcb) und die reime stimmen mit Gauc. Faidit 58 überein. „Gaucelm hat entweder Bertran nachgeahmt, oder beide haben für die form eine gemeinsame vorlage benutzt" sagt Kolsen, Lit. bl. 1919, sp. 391. Wenn man annehmen dürfte, wie es häufig geschieht, daß von irgendeiner sache oder einem sachverhalt das original vollkommener sein muß als die nachahmung, so müßte man hier zugunsten der zweiten annahme entscheiden: Gaucelms lied besteht den reimen nach aus 2 × 3 strophen, die den durchgehenden reim c haben, und einem vierzeiligen geleit. Bei Bertran fehlt die der dritten strophe entsprechende sechste, die ebenfalls vierzeilige tornada richtet sich in bezug auf die reime nach der 5. strophe.

XXXI. Ieu m'escondisc. Dieses sehr originelle entschuldigungsgedicht hat den zweck, die frühere herrin mit dem dichter wieder zu versöhnen. Für den fall, daß ein wort

von dem wahr sei, was die lügnerischen lauzengier über ihn berichtet hätten, wünscht er die denkbar unangenehmsten widerwärtigkeiten auf sich herab, die in 6 strophen, mitunter recht drastisch, aufgezählt werden. Das schema (8aabaab) kehrt vielfach wieder, z. b. auch bei P. Vidal XIV (*Drogoman*), das nach Sigmund Schopf, Beiträge zur biographie und chronologie der lieder des trobadors P. Vidal. Kieler Diss., Breslau 1887, „mit annähernder genauigkeit“ auf das jahr 1181 datiert ist. Der reim a ist derselbe, b ist ähnlich (*au* statt *ar*), die tornaden sind von gleicher länge.

XXXII. Domna puois. Das lied ist an dieselbe dame gerichtet. Es beruht auf einem sehr originellen einfall: da der dichter in der wirklichkeit keine dame findet, die der gleichkommt, die er verloren hat, will er sich einen ersatz schaffen, indem er von acht damen die besten ihrer eigenschaften entlehnt. So setzt er eine vollkommene dame zusammen. (Natürlich geht es dabei nicht ohne aufzählungen ab). Doch kaum sieht er sie vor sich, als er feststellen muß, daß sie ihn seine verlorene herrin nicht vergessen machen kann.

Die folgenden beiden lieder sind an Mathilde, die gemahlin Heinrichs des Löwen und tochter Heinrichs von England, gerichtet.

XXXIV. Chasutz sui strebt nach der im liebeslied üblichen stilisierung und nach seinen gemeinplätzen. Der dichter ist von einer heitern Helena in ketten geschlagen; er wird sterben, wenn sie ihm nicht einen kuß gewährt. Sie übertrifft alle anderen damen. Sie allein gibt dem hofe von Argenton leben. Wegen ihrer hohen eigenschaften ist seine liebe aussichtslos[1]).

XXXV. Ges de disnar. Dieses lied ist auch wiederum auf einen speziellen fall gemünzt. Bertran befand sich — nach der biographie — in einem truppenlager, in dem mangel an lebensmitteln herrschte. Um sich und seine begleiter zu

1) Das schema ist (bei Maus falsch angegeben): 7a′ 7a′ 3b 7b 7a′ 7a′ 3b 7b 7a′ 7a′ 3b 7a′.

zerstreuen, dichtete er das lied. Er scheint sich also, hier wie stets, nicht lange mit dem ausfeilen aufgehalten zu haben, dessen sich die trobadors so oft rühmen. Er tröstet seine sehnsucht nach einem guten wirtshaus mit einem gedanken an seine dame. Er verkündet, daß er nach Limousin zurückkehren will, doch sicher werde er ihretwegen seine heimat bald wieder verlassen. Sie stehe über allen. Er ist ihr sklave geworden; er erinnert sich, wie sie ihn liebenswürdig behandelt hat, und preist ihre schönheit.

Wenn wir rasch auf Bertran zurückblicken, so sehen wir ihn als einen recht vielseitigen dichter, wenn er auch wohl in keiner der gattungen, die er behandelt, in die erste reihe gehört. Sein hauptgebiet ist das sogenannte politische sirventes, weil sein hauptberuf der krieg, nicht das dichten war. Es ist zweckdichtung. Das unterscheidet ihn von seinen vorgängern hierin. Sie wollten nicht den kampf, sondern den sieg ihres gönners. Daher kann Bertran auch als erster ein ganzes lied mit diesem thema füllen, das — soweit uns proben überliefert sind — vorher nur kurz an ein gedicht anderen inhalts angehängt wurde. „Politik“ als vollständiges lied begegnet vor ihm — aber ganz andersartig — nur als kreuzzugthema.

Über seinen zweck strebt Bertran meist gar nicht hinaus. Er ist stets an bestimmte konkrete verhältnisse gebunden und erhebt sich nie zur allgemeinheit und zeitlosigkeit. So ist das seltsame mißgeschick zu erklären, das Anglade übrigens mit anderen literaturhistorikern teilt, unter drei angeführten liedern Bertrans zwei zu nennen, die ihm zu unrecht zugeschrieben wurden: sie sind künstlerisch überlegen, eben weil sie sich losmachen vom konkreten einzelfall und nach allgemeingültigkeit streben.

Im persönlichen sirventes hat Bertran mehr vorgänger; großen einfluß auf ihn scheint sein freund Guill. de Berguedan ausgeübt zu haben. Bisweilen würzt er diese lieder mit geist und witz, dem einzigen mittel, solche schmähungen für den hörer schmackhaft zu machen.

Im moralischen sirventes ist er, wie alle dichter dieses themas, schüler Marcabrus. Auffällig sind bei ihm, wie bei den trobadors dieser zeit überhaupt, die liebessirventese, in denen er häufig aus der konventionellen art der Provenzalen ganz herausfällt, indem er ihnen seine eigenart aufprägt.

Sein hauptfehler — in den augen der Provenzalen — ist, daß er alles als sirventese dichtete (eine kunst niederer art), nicht als canzonen[1]); d. h. wohl, daß er unmusikalisch war oder wenigstens nicht zu komponieren verstand[2]).

Aber auch schon seine stoffwahl wird getadelt: „*Que guerra ni batalha / ni nausa ni tenzos / non es mas trics a·ls pros*" (G. de Born. XLIV, 3; auch P. Vidal u. a. sagen ähnliches). Was Peire de Bussignac an Bertrans liedern mißfiel, können wir nicht mehr sagen: seine biographie gibt an: „*Trobaire fo de bons sirventes . . . e de reprendre los sirventes d'en Bertran de Born*".

---

1) „*Anc no fetz chansos fors doas*" sagt die biographie in ER.

2) Es ist doch auffällig, wer die ersten dichter sind, von denen sirventese erhalten sind: ein kleiner joglar, der sicher nicht auf der höhe der poetischen bildung stand, ein trobador in einem liede, das keinesfalls künstlerische zwecke verfolgt, und zwei ritter, also unzünftige sänger. Man denke hierbei an die zwei gründe, ein lied als kontrafakt zu dichten, die Gennrich, ZrP 39, 333, 340 aufführt:

1. „Die melodie ist der hauptfaktor für ihr entstehen, weicht doch der gedankeninhalt des vorbildes von dem des kontrafaktes gewöhnlich sehr stark ab". Das kommt wohl für eine art des seguirs, kaum aber für das sirventes in betracht.

2. Die unfähigkeit, treffende, wohlgefällige melodien selbst zu erfinden. Vgl. auch Spanke, ZfSL 51, 1928, s. 89, der auch angibt (wie schon vor ihm C. Michaëlis, Canc. da Ajuda II, 662), wie „dichter im nebenberuf" aus vornehmen schichten, die wegen der schwierigkeit darauf verzichten wollten und mußten, selbst auf dem gebiete der musikalischen komposition schöpferisch zu wirken, es umgingen, sich einer fremden melodie zu bedienen: sie beauftragten einen spielmann damit. Das mag erklären, daß vornehme, aber nicht allzureiche herren (B. de Born, G. de Bergnedan) sich (fast ausschließlich) der sirventesgattung für ihre lieder bedienten; und in musikalischer komposition ungebildeten armen joglaren blieb keine andere wahl.

Man vergleiche zu altfranzösischen kontrafakten auch Gennrich, ZrP 41, 330ff. Ihre gründe mögen mitunter auch bei der wahl, vor der der dichter stand, ob er ein sirventes oder einen vers dichten sollte, den ausschlag gegeben oder wenigstens mitgewirkt haben.

Doch wird er — natürlich — auch gelobt: nach Bertrans biographie in ER stellt Alfons II. von Aragon, derselbe, den er so bitter verleumdete, dessen sirventese und Giraut von Bornelhs canzonen als ebenbürtig nebeneinander[1]).

1) Wollte man Dante als lobredner Bertrans nennen (Vulg. eloqu. II, 2), so dürfte man jedoch auch nicht die grausige strafe vergessen, die er ihm eben wegen der ziele und des erfolgs seiner sirventese zuspricht (Inferno XXVIII, 134).

Romanistische Arbeiten

Herausgegeben

von

Karl Voretzsch

8.

1. Schuwerack, Josef, Charakteristik der Personen in der altfranzösischen Chançun de Guillelme. Ein Beitrag zur Kenntnis der poetischen Technik der ältesten Chansons de geste. 1913. XVIII, 138 S. ℳ 4,—
2. Zanders, Josef, Die altprovenzalische Prosanovelle. Eine literarhistorische Kritik der Trobadorbiographien. 1913. VIII, 136 S. ℳ 4,—
3. Schwartz, Wilhelm, August Wilhelm Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur. 1914. X, 144 S. ℳ 4,40
4. Wulff, August, Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts. 1914. X, 199 S. ℳ 6,—
5. Stiefel, Heinrich, Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone. 1914. XIII, 151 S. ℳ 5,—
6. Falke, Ernst, Die romantischen Elemente in Prosper Mérimées Roman und Novellen. 1915. XI, 189 S. ℳ 6,—
7. Mulertt, Werner, Laissenverbindung und Laissenwiederholung in den Chansons de geste. 1918. XIV, 196 S. ℳ 8,—
8. Scheludko, Dimitri, Mistrals „Nerto". Literarhistorische Studie. 1922. 64 S. ℳ 2,40
9. Moldenhauer, Gerhard, Herzog Naimes im altfranzösischen Epos. 1922. XI, 181 S. ℳ 7,—
10. Wuttke, Adolf, Die Beziehungen des Felibrige zu den Trobadors. 1923. 99 S. ℳ 2,—
11. Mulertt, Werner, Studien zu den letzten Büchern des Amadisromans. 1923. X, 114 S. ℳ 3,—
12. Hoffrichter, Leo, Die ältesten französischen Bearbeitungen der Melusinensage. 1928. XI, 128 S. ℳ 8,—
13. Moldenhauer, Gerhard, Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel. Untersuchungen und Texte. 1929. VIII, 186 S. VI, 348 S. ℳ 36,—
14. Parwulski, Otto, Victor Gelu. 1930. XII, 166 S. ℳ 9,—
15. Müller, Erich, Die altprovenzalische Versnovelle. 1930. XV, 153 S. ℳ 8,—
16. Storost, Wolfgang, Geschichte der altfranzösischen und altprovenzalischen Romanzenstrophe. 1930. XII, 116 S. ℳ 6,—

Max Niemeyer Verlag, Halle (Saale)